ILJUWAS BILL REID

SA VIE ET SON ŒUVRE

Par Gerald McMaster

ART CANADA INSTITUTE
INSTITUT DE L'ART CANADIEN

Table des matières

BIOGRAPHIE

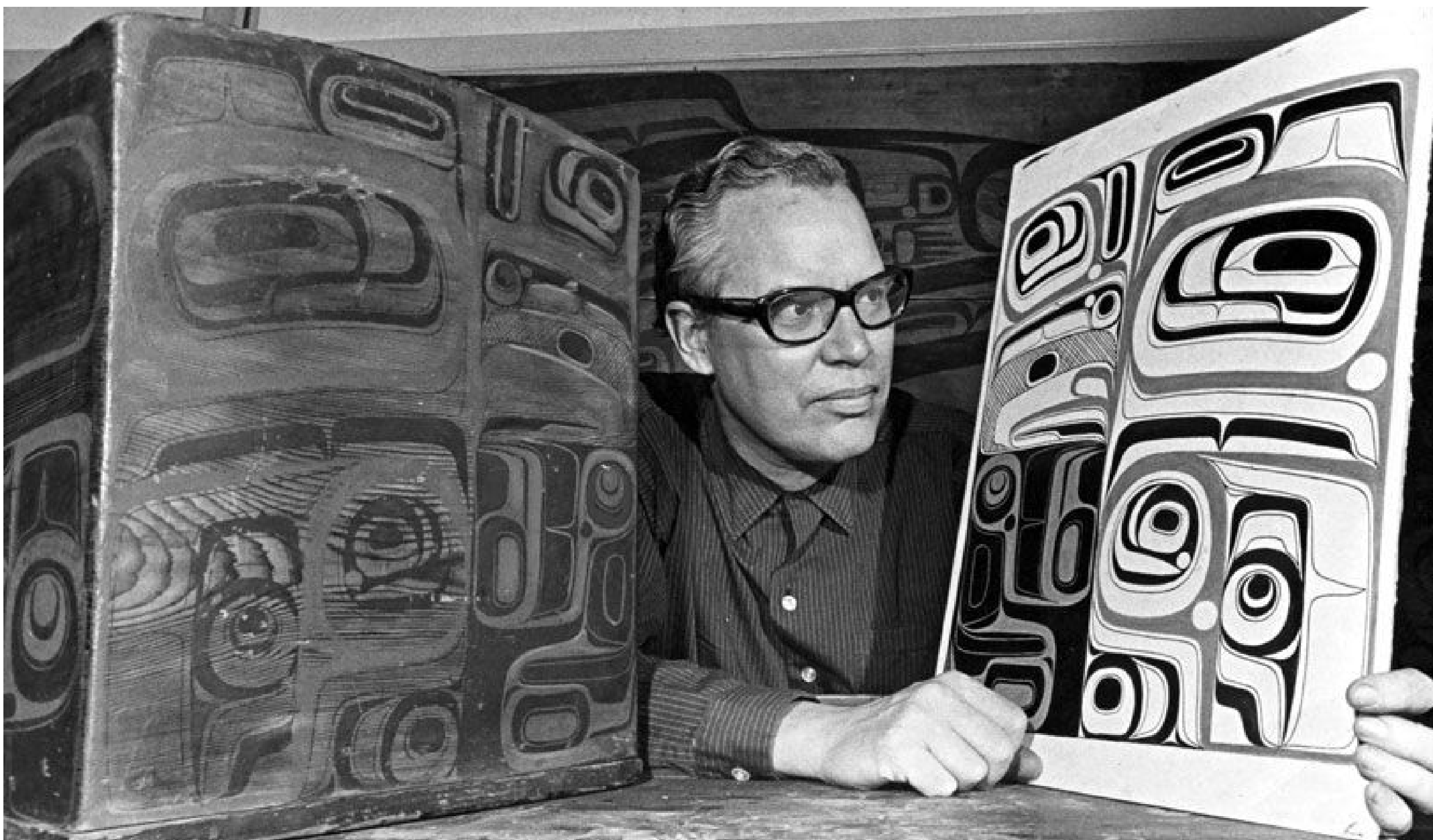
Iljuwas Bill Reid (1920-1998) fait partie du clan Raven-Wolf de la Nation haïda. Il est considéré comme l'un des plus importants artistes de la côte du Nord-Ouest du Canada, à la fin du vingtième siècle. Tout en travaillant comme communicateur pour la radio de la Canadian Broadcasting Corporation (CBC), le réseau anglophone de la Société Radio-Canada, il devient un orfèvre très en vue. Plus tard, il se met à la sculpture ainsi qu'à la création d'œuvres publiques de grande envergure tout en découvrant son héritage haïda à travers l'art de ses ancêtres. Dans sa carrière, qui s'échelonne sur cinquante ans, il est à la fois un faiseur et un penseur : il a créé plus d'un millier d'œuvres originales et rédigé une douzaine de textes exprimant sa vision et les

enjeux culturels de son époque. Activiste communautaire, mentor et auteur, on se souvient de lui comme étant un artiste passionné et un défenseur de l'« objet bien fait n'ayant d'égal que la joie de le fabriquer ».

INTRODUCTION

J'ai rencontré Iljuwas Bill Reid pour la première fois à l'automne 1978, à l'occasion du premier rassemblement national d'artistes autochtones[1] sur l'île Manitoulin auquel assistent de nombreux artistes consacrés et émergents[2]. Le deuxième rassemblement, que j'ai organisé avec Bob Boyer (1948-2004), a lieu l'année suivante à Regina. C'est à cette époque que j'ai eu l'idée de faire des entrevues avec des participants. Reid me permet gentiment de l'interviewer. Je suis à la fois jeune et nerveux. Au cours des vingt années qui suivent, jusqu'à son décès en 1998, nos chemins s'entrecroisent, mais toujours en présence d'autres personnes et je n'ai plus jamais eu l'occasion d'être seul avec lui. Ma première rencontre a été fortuite et a laissé une impression durable.

Comme nul autre, Bill Reid a subi le jugement d'autrui envers son identité autochtone. Le fait d'être et de devenir Haïda est capital dans son évolution. Sa carrière représente un cheminement, de ses origines en tant que « Bill Reid », à son travail artistique en tant que« Iljuwas », « Kihlguulins » et « Yalth-Sgwansang ». Alors qu'il participe à la complexe transformation politique et culturelle des personnes qu'il accepte comme son peuple, les Haïdas, il loge à un croisement, au sein d'une zone de contact conflictuelle. L'évolution et la réception de sa pratique artistique reflètent les conditions de cet enchevêtrement culturel[3].



Bill Reid avec le coffret *Master of the Black Field No. 1* (*Maître du champ noir n° 1*), qui lui a servi d'inspiration pour la boîte *The Final Exam* (*L'examen final*), 1967, photographe inconnu.

ORIGINES

Bill Reid voit le jour le 12 janvier 1920 à Victoria en Colombie-Britannique. Son père, William Reid (1884-1943), est alors hôtelier et gère une auberge à Hyder en Alaska[4]. Né dans la région de Détroit, au sein d'une famille aux racines écossaises et irlandaises, il quitte la maison à seize ans pour travailler sur les chemins de fer. Il est éventuellement naturalisé citoyen canadien et, alors qu'il gère un hôtel qui lui appartient à Smithers en Colombie-Britannique, il fait la connaissance de Sophie Gladstone (1895-1985), la future mère de ses enfants[5]. Celle-ci est née à Haida Gwaii et a grandi dans l'ombre oppressante de la Loi sur les Indiens, qui impose le retrait des enfants autochtones de leur communauté. À l'âge de dix ans, elle est forcée de quitter sa maison pour aller à l'Institut industriel Coqualeetza, un pensionnat indien dirigé par des méthodistes et situé près de Chilliwack en Colombie-Britannique[6]. Pendant qu'elle est pensionnaire, elle est forcée de parler anglais et d'acquérir des habiletés comme la couture afin d'être assimilée à la société canadienne.

En épousant William Reid, un homme non autochtone, Sophie Gladstone doit renoncer à son statut d'« Indienne ». Elle élève ses enfants dans un milieu exclusivement non haïda. Sa descendance n'apprend donc ni sa langue ni ses traditions culturelles.



GAUCHE : Bill Reid avec sa mère et son père, 1920, photographe inconnu. DROITE : Sophie Gladstone quand elle était jeune à Skidegate, v.1920, photographe inconnu.

Les répercussions de la colonisation et de son mandat d'éradiquer la culture autochtone ont des conséquences dévastatrices sur Sophie Gladstone. Plus tard, quand Reid apprend comment elle a été dépouillée de son identité haïda, il dit : « Ma mère a appris la grande leçon enseignée [aux] peuples autochtones de notre hémisphère pendant la première moitié de ce siècle, soit qu'il était en quelque sorte honteux et dégradant d'être, en termes blancs, un Indien, et [elle] n'a assurément vu aucune raison de transmettre à ses enfants une fierté par rapport à cette partie de leur héritage[7] ». L'artiste consacre une grande part de sa vie et de son œuvre à renouer avec ses racines haïdas et à ramener honneur et fierté à sa mère et à son peuple.

Renouer avec ses racines signifie apprendre à connaître l'histoire culturelle haïda. Au dix-neuvième siècle, des maladies dévastatrices déciment plusieurs villages haïdas. Skidegate, où Sophie Gladstone passe son enfance, est l'une des communautés qui a survécu à l'hécatombe. Parmi les deux grands groupes sociaux de Haida Gwaii, Gladstone est née au sein de Kaadaas gaah Kiiguwaay, le clan Raven-Wolf de T'aanuu. Son père, Charles Gladstone (v.1877-1954), est le neveu du célèbre artisan sculpteur haïda Daxhiigang (Charles Edenshaw, 1839-1920)[8]. Sa mère, Suudahl (Josephine Ellsworth Gladstone), vient du

village ancestral T'aanuu[9]. Comme il en vient à l'apprendre, Bill Reid appartient à quelque chose de bien plus grand que lui-même.




GAUCHE : Mats haïdas restaurés et érigés à Prince Rupert (le mât de droite se trouvait à l'origine dans le village de T'aanuu), 1968, photographie d'Adelaide de Menil. DROITE : T'aanuu, 1897, photographie de C. F. Newcombe.

Au début du vingtième siècle, T'aanuu compte de nombreux mâts totémiques ayant été choisis pour la conservation et la vente à des musées. Un coup du sort veut qu'un mât recueilli par les ethnologues Marius Barbeau (1883-1969) et Charles Newcombe (1851-1924) soit remis au Musée royal de l'Ontario (MRO). Reid le voit au moment où il est en quête d'inspiration. Alors intitulé *House 16: Strong House Pole* (*Maison 16 : mât de la solide maison*), ce chef-d'œuvre est une porte d'entrée vers son identité familiale et un objet clé qui oriente sa compréhension de l'œuvre « gravée profondément ».

LA JEUNESSE À VICTORIA ET LES LIENS AVEC LE NORD

Peu après la naissance de Bill Reid, sa mère retourne dans le nord pour être près de son mari. Pourtant, en 1921, après la naissance de leur cadette Peggy (plus tard connue sous le nom de Margaret Kennedy), mère et enfants rentrent à Victoria où ils demeurent jusqu'en 1926. À cette époque, Alice Carr, la sœur d'Emily Carr (1871-1945) enseigne la maternelle à Reid dans le futur atelier d'Emily.

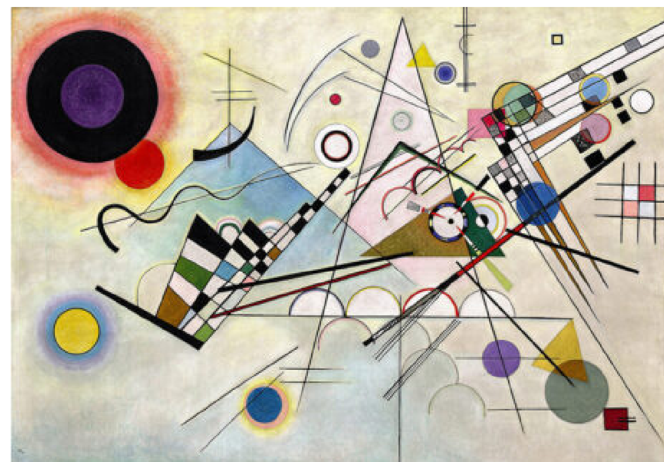


Daxhiigang (Charles Edenshaw) avec ses œuvres, à Masset, Colombie-Britannique, v.1890, photographie de Harlan Ingersoll Smith.

En raison des exigences de son entreprise, William partage son temps entre Hyder, en Alaska, et Stewart, en Colombie-Britannique. De 1926 à 1932, la famille vit à Stewart, où William peut continuer d'exploiter un hôtel, loin de la prohibition américaine et des lois contre les jeux de hasard qui affectent les entreprises de l'autre côté de la rivière, à Hyder. Bill fréquente surtout l'école de cette localité. Ainsi, de six à onze ans, des enseignants américains lui enseignent le programme scolaire des États-Unis. En sixième année, il change d'école pour celle de Stewart.

En 1932, la Grande Dépression force William à cesser ses activités et à fermer son hôtel. Comprenant qu'elle doit maintenant faire vivre sa famille, Sophie revient à Victoria avec Bill, Peggy et leur plus jeune frère, Robert, né en 1928, où elle établit son propre magasin de vêtements[10]. Elle a vraisemblablement de l'affection pour cette ville, car celle-ci est fréquentée par de nombreux Haïdas et autres Autochtones depuis que la Compagnie de la Baie d'Hudson y a établi un poste de traite en 1849. Pour ces communautés, la ville est synonyme de débouchés économiques. À titre d'exemple, son grand-oncle Daxhiigang (Charles Edenshaw) se rend souvent à Victoria pour vendre ses œuvres d'art[11]. Peu après leur arrivée, le couple Reid se sépare et Bill ne revoit plus jamais son géniteur[12]. Même si le père et le fils n'ont jamais été particulièrement proches, les deux entretiennent tout de même une correspondance sporadique jusqu'à la mort de William Reid en 1943[13].

Reid fréquente l'école South Park où l'artiste canadien Jack Shadbolt (1909-1998) est son enseignant suppléant en art en huitième année. Il relate plus tard que Shadbolt lisait des poèmes et des histoires en classe et qu'il leur faisait « dessiner des Kandinsky[14] ». Reid fréquente ensuite l'École secondaire de Victoria. À l'époque, le directeur, Ira Dilworth, enseigne la littérature anglaise et lance un programme d'incitation à la musique. Éditeur des écrits d'Emily Carr, il a aussi été directeur régional de la CBC de la côte Ouest, où son élève va plus tard travailler[15].

GAUCHE : Jack Shadbolt, *Emergent Image* (*Image émergente*), 1954-1980, acrylique sur masonite, 243,84 x 422,91 cm, Morris and Helen Belkin Art Gallery, Université de la Colombie-Britannique, Vancouver. DROITE : Wassily Kandinsky, *Composition 8*, 1923, huile sur toile, 140,3 x 200,7 cm, Solomon R. Guggenheim Museum, New York.

L'enseignement public que reçoit Reid est à l'image des normes de l'époque qui privilégient un contenu non autochtone. Même si Reid sera plus tard connu comme un artiste haïda, il est important de se rappeler de l'étendue de ses sources d'inspiration. Il déclare plus tard : « Les aînés qui ont réalisé les grands chefs-d'œuvre du passé étaient, à leur époque, universels, et je crois qu'une approche de la forme artistique qui comporte autant de couches de significations que possèdent, à mon avis, les Haïdas, exige un développement similaire des sensibilités par rapport aux arts en général[16] ». Pendant sa carrière, ses amis et ses collègues sont témoins de l'adoption de cette approche inclusive. Son éducation et le contexte culturel dans lequel il a grandi constituent un important fondement de sa pratique[17].

Pendant l'année scolaire 1936-1937, Bill Reid s'inscrit dans un programme artistique général à l'Université de Victoria, mais il n'obtient pas son diplôme. Il déploie plutôt son talent naturel d'orateur et travaille bénévolement comme annonceur radio à CFCT à Victoria. Un an plus tard, il obtient un poste payé dans une station de Kelowna. Avec le temps, sa voix éloquente l'amène à travailler dans des stations commerciales en Ontario et au Québec avant qu'elle ne lui permette d'entrer à la CBC en 1948[18].



Bill Reid (à gauche) avec son ami Bruce Mickleburgh (à droite) à Victoria, v.1940, photographe inconnu.

Au début de la vingtaine, Reid s'efforce de visiter sa maison ancestrale de Skidegate pour la première fois depuis sa petite enfance. Il éprouve l'envie d'établir un lien avec les membres de sa famille et, dans un sens, avec son identité autochtone. Il indique plus tard que, « en se tournant vers ses ancêtres, en se réappropriant son héritage, il était […] à la recherche d'une identité qu'il n'avait pas trouvée dans la société occidentale moderne[19] ». À cette époque, la plupart des personnes d'ascendance autochtone ne peuvent accepter leur héritage culturel. Les gouvernements fédéral et provinciaux font tout pour éradiquer systématiquement le maintien des usages haïdas traditionnels. Malgré cela, la visite est prémonitoire. À Skidegate, Reid rencontre son grand-père maternel, Charles Gladstone, un orfèvre haïda traditionnel ayant appris son art de son oncle, l'artiste Daxhiigang. Pour la première fois, il a l'occasion de voir et de manipuler les outils de gravure personnels de son célèbre arrière-grand-oncle[20].

Bill Reid y rencontre également Henry Moody (v.1871-1945) et Henry Young (v.1871-1968), deux historiens et sculpteurs septuagénaires qui défendent les traditions haïdas dans leur travail. Le second, en particulier, fait prendre conscience à Reid des « anciens mythes dont l'élément temporel se replie sur lui-même tout en s'enroulant dans le présent et en se projetant vers l'avenir[21] ». En effet, les intuitions des Anciens s'appuient sur les récits ancestraux qui perdurent dans la culture à travers les histoires, les outils, les pratiques, les noms et les connaissances visuelles autochtones. Cette puissante idée détermine la vision de Reid en ce qui a trait au concept de temps. À l'opposé des Européens qui conçoivent le temps de manière linéaire et qui voient le passé comme perdu à jamais, les Haïdas comprennent le temps comme une condition cyclique où les voies peuvent être réactivées. Le passé est toujours présent et, à son tour, l'avenir y est toujours lié. Les connaissances visuelles des Haïdas, vues à travers les exemples de ces Anciens et de leurs œuvres, font germer chez Reid un sens des possibles et, éventuellement, de l'optimisme. Tout n'est pas perdu.



Henry Young (attribuée à), sculpture, v.1951-1952, argilite, 12,5 x 19,5 cm, British Museum, Londres.

LA RADIODIFFUSION ET LA FORMATION EN ORFÈVRERIE À TORONTO

Maintenant dans la mi-vingtaine et encore indécis sur ses objectifs, Bill Reid accepte des emplois dans plusieurs stations de radio commerciales dans l'est du Canada et plus tard à Vancouver. Il intègre l'armée canadienne où il s'entraîne pendant un an[22]. À cette époque, en 1944, il épouse sa première femme, Mabel van Boyen. Le couple déménage à Toronto en 1948 quand Reid obtient un poste d'annonceur radio à la CBC, le réseau anglophone de la Société Radio-Canada. Pendant ce temps, l'artiste suit des cours d'orfèvrerie à la Ryerson Institute of Technology (aujourd'hui l'Université Ryerson). L'école est située près de son bureau à la CBC, il peut donc y suivre des cours le jour et continuer de faire de la radio le soir[23].



Bill Reid à la CBC, 1950, photographe inconnu.

Au même moment, Reid suit une formation européenne classique en fabrication de bijoux et en technique de travail des métaux. Il apprend également à expérimenter avec les formes en trois dimensions en travaillant un fil de fer avec des pinces . En dehors de ses cours, il est influencé par le mouvement américain de la joaillerie moderniste (actif de 1930 à 1960 environ), auquel il est exposé grâce à des magazines comme *California Arts and Architecture et Craft Horizons*[24]. Inspirés par le mouvement britannique Arts and Crafts, littéralement « arts et artisanats », les joailliers modernistes américains s'enorgueillissent de créer à la main des pièces généralement uniques. La biographe de l'artiste, Doris Shadbolt (1918-2003), écrit qu'à cette époque Reid « envisage un avenir comme orfèvre contemporain, à l'instar de Margaret [de Patta] » en créant des pièces uniques[25].

Après avoir terminé sa formation, Reid travaille à la Platinum Art Company à Toronto. Plus tard dans sa vie, il décrit cela comme la seule « véritable formation » qu'il ait jamais reçue[26]. Travaillant pour des « Allemands inflexibles », il s'acquitte de tâches qu'il considère être « plutôt des trucs de pacotille pour un orfèvre accompli comme [lui-même] », pour ensuite voir son patron exigeant jeter son travail sur





GAUCHE : Margaret de Patta, bracelet, v.1930-1935, Oakland Museum of California. DROITE : Bill Reid, *Killer Whale Brooch* (*Broche épaulard*), v.1952-1953, argent sterling, 2,38 x 4,45 cm, Bill Reid Gallery of Northwest Coast Art, Vancouver. Jack Shadbolt a acheté cette broche en cadeau à sa femme Doris au début des années 1950.

le tas de ferraille[27]. C'est une formation d'apprenti à l'européenne qui permet à l'artiste de « commencer à apprendre le métier d'orfèvre[28] ».

La conception de bijoux devient la principale préoccupation de Bill Reid à cette époque. Il fabrique des pièces telles qu'une bague de style victorien pour sa mère ou encore des broches en argent de style moderne consacrées à la figure humaine de même qu'à des motifs marins et floraux. Il crée également des ensembles de bijoux géométriques avec des pierres fines. Peu de ces premières pièces d'orfèvrerie, provenant de ce que Martine J. Reid (née en 1945) appelle sa période « pré-haïda », ont été authentifiées avec une marque estampée ou une signature gravée[29].

Dans ses temps libres, Reid étudie la gamme d'objets exposés au Musée royal de l'Ontario (MRO). Il est particulièrement attiré par le mât haïda gravé de la cage d'escalier principale qui, découvre-t-il, vient du village de sa grand-mère, T'aanuu. Même s'il ne comprend pas encore le langage visuel des Haïdas, sa formation terminée en orfèvrerie lui permet de commencer à expérimenter en fabriquant un bracelet de style haïda semblable à ceux qu'il se rappelle avoir vus aux poignets de sa tante maternelle lors de ses visites à Hyder et à Stewart, où il a passé une partie de son enfance[30].

UNE PASSION POUR LES HAÏDAS

En 1952, Bill Reid revient habiter à Vancouver avec sa femme, Mabel, et leur fille Amanda qui vient de naître. Il y met rapidement en place un atelier de fabrication de bijoux et commence à vendre de petites pièces à des amis tout en continuant à travailler comme annonceur radio à la CBC. Pendant ces années, il interagit plus directement avec la communauté haïda. En effet, en 1954, il adopte avec sa femme Raymond Cross – également connu sous le nom de Raymond Stevens (1953-1981) – le fils de parents haïdas et nisga'a.





GAUCHE : Daxhiigang (Charles Edenshaw), bracelet, 1909, or, 3,5 x 6,3 x 5,2 cm, Musée d'anthropologie de l'Université de la Colombie-Britannique, Vancouver. DROITE : Bill Reid, bracelet, 1955, or, 2,3 x 6 x 5,4 x 5,8 cm, Musée d'anthropologie de l'Université de la Colombie-Britannique, Vancouver. On croit que ce bracelet a été conçu d'après un dessin de Daxhiigang (Charles Edenshaw).

Quand il apprend le décès de son grand-père en 1954, Reid retourne à Skidegate. Il trouve alors un bracelet inachevé sur l'établi de son grand-père et le termine à temps pour les funérailles. Dans un moment aussi intense, il trouve deux bracelets en or créés par Daxhiigang (Charles Edenshaw); pour lui, « le monde n'est pas le même après ça[31] ». Il commence à comprendre son héritage artistique et culturel ainsi que sa responsabilité envers sa pérennité.

Ces bracelets s'intègrent à sa pratique et à son étude des formes haïdas. Dans chaque objet d'art, l'artiste se met à voir « un univers paralysé empli d'énergie latente[32] ».

À ce moment, Reid se prend de passion pour les Haïdas[33]. Il étudie des collections muséales et lit différents ouvrages à la recherche de formes à reproduire. À titre d'exemple, le livre *A Cornerstone of Canadian Culture* d'Alice Ravenhill, publié en 1944, comporte une illustration haïda de « l'homme sur la lune », que l'artiste reproduit dans *Woman in the Moon Pendant/Brooch* (*Pendentif/Broche avec motif de femme sur la lune*), v.1954[34]. Inspiré par le travail de Daxhiigang, il étudie des exemples, emprunte des formes et élabore des œuvres qui élargissent les traditions haïdas et s'adaptent aux conditions contemporaines, comme son célèbre grand-oncle l'avait fait à son époque. Reid imite d'ailleurs le travail de son aïeul dans un bracelet qu'il crée vers 1955.





GAUCHE : Mât totémique à Haida Gwaii, près de Ninstints (Nans Dins, SGang Gwaay Llnagaay), à l'île Anthony (SGang Gwaay), 1957, photographie de Harry Hawthorn.
DROITE : Mât totémique de façade de maison (gyaagang), v.1850, bois de cèdre rouge, peinture, 3300 x 1300 x 600 cm, Musée d'anthropologie de l'Université de la Colombie-Britannique, Vancouver. Mât photographié en 1957 par Harry Hawthorn, dans son cadre original, à Ninstints (Nans Dins, SGang Gwaay Llnagaay) à l'île Anthony (SGang Gwaay), avant son transfert à l'Université de la Colombie-Britannique.

Pendant les années cinquante, Bill Reid retourne à Haida Gwaii à deux occasions pour se joindre à des expéditions visant à récupérer des mâts totémiques afin de les préserver. À ce moment, il ignore que, selon la culture traditionnelle haïda, la décomposition éventuelle des mâts fait partie intégrante d'un cycle naturel. Ainsi, les laisser dans leur emplacement original respecte l'intégrité de leur culture. Le désir de les conserver dans les musées est révélateur de valeurs eurocentristes. Les expéditions auxquelles Reid participe perpétuent le « paradigme du sauvetage », une approche selon laquelle une culture dominante « sauve » les vestiges matériels d'une culture non dominante que l'on présume être sur le point de « mourir ». Pendant la carrière de l'artiste, ces méthodes et attitudes en viennent à être remises en question par plusieurs professionnels de la culture[35].

En 1954, Reid se joint à sa première mission de « sauvetage » dans le village de sa grand-mère, T'aanuu (T'aanuu Llnagaay), et à Skedans (K'uuna Llnagaay) avec Wilson Duff (1925-1976), Jimmy Jones, Roy Jones et trois autres personnes de Skidegate Mission. L'équipe retire trois mâts, les coupant en sections pour gérer leur envoi, de chaque village. Trois d'entre eux sont livrés à l'Université de la Colombie-Britannique et trois autres sont envoyés au British Columbia Provincial Museum (aujourd'hui le Musée royal de la Colombie-Britannique) à Victoria. En 1957, Reid, à titre de « descendant des Haïdas et représentant de la CBC », se joint à une autre mission de sauvetage des mâts, cette fois à Ninstints (Nans Dins, SGang Gwaay Llnagaay) sur l'île Anthony

(SGang Gwaay)[36]. Cette nouvelle équipe comprend les anthropologues Wilson Duff, Harry Hawthorn (1910-2006), Michael Kew et Wayne Suttles, les caméramans Bernard Atkins et Kelly Duncan, l'auteur John Smyly ainsi qu'un équipage haïda composé de Roy Jones, Clarence Jones et Frank Jones. L'expédition est enregistrée et devient plus tard *The Silent Ones*, un film de la CBC narré par Reid[37]. Avec le soutien financier du magnat du bois et philanthrope Walter C. Koerner, les mâts récupérés lors de ce deuxième « sauvetage » sont distribués aux deux mêmes musées provinciaux.





GAUCHE : Bâteau de pêche près de l'île Anthony (SGang Gwaay), 1957, photographie de Harry Hawthorn. DROITE : Mâts totémiques sur le rivage de Ninstints (Nans Dins, SGang Gwaay Llnagaay), à l'île Anthony (SGang Gwaay), 1957, photographie de Harry Hawthorn.

En 1957, Wilson Duff invite l'artiste canadien à Victoria pour passer dix jours à sculpter la réplique d'un mât haïda sous la direction du maître sculpteur kwakwaka'wakw de soixante-dix-huit ans, Naka'pankam (Mungo Martin 1879-1962). Jusqu'à ce moment, Reid s'est concentré sur des œuvres en métal de petit format. Naka'pankam l'initie à l'herminette coudée, adaptée de l'herminette du charpentier de marine. Même s'il ne travaille que très peu de temps avec Naka'pankam, l'expérience l'expose à la formation maître-apprenti qui fait partie intégrante de la culture haïda[38]. Naka'pankam l'influence profondément et, après leur rencontre, Reid s'engage à faire respecter les histoires et les traditions de sa culture[39].





GAUCHE : Bill Reid sculptant *Wasgo*, 1961, photographie de Takao Tanabe. DROITE : Bill Reid, *Wasgo*, 1962, bois de cèdre, peinture, 140 x 250 x 70 cm, Musée d'anthropologie de l'Université de la Colombie-Britannique, Vancouver.

Bill Reid commence alors à comprendre le réseau de relations dans lequel les individus se partagent la responsabilité du respect et du maintien des traditions culturelles haïdas ainsi que le rôle fonctionnel joué par les œuvres vivantes. Pourtant, vingt ans s'écoulent encore avant qu'il ne s'engage dans un geste pertinent sur le plan culturel en procédant à l'érection d'un mât héraldique. Néanmoins, l'expérience du travail auprès de Naka'pankam propulse l'artiste canadien vers son premier projet de sculpture monumentale.

En 1958, Harry Hawthorn invite Bill Reid à restaurer des mâts totémiques, dont ceux qu'il a lui-même aidé à retirer des villages haïdas pendant les missions de

« sauvetage ». Reid prend la décision de quitter son emploi à la CBC pour de bon afin de saisir cette occasion stimulante de sculpter[40]. Quand il entreprend la commande, il lui apparaît évident que sculpter de nouveaux mâts, au lieu de respecter l'intégrité d'anciens, serait une plus grande contribution culturelle. Cela le mène donc à concevoir et à bâtir une partie d'un village haïda en collaboration avec Doug Cranmer (1927-2006), un jeune sculpteur kwakwaka'wakw. Terminé en 1962, ce projet comprend deux structures de maisons traditionnelles, sept mâts et de nombreuses autres sculptures en bois significatives, dont *Wasgo*, 1962. Connue sous le nom de *Haida Village* (*Village haïda*) une fois terminée, cette œuvre est la première commande importante de l'artiste canadien.



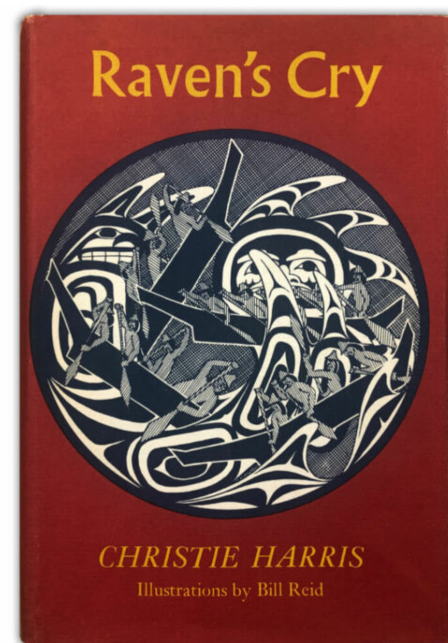
Bill Reid observant l'érection d'un mât totémique dans le *Haida Village* (*Village haïda*) à Totem Park, à l'Université de la Colombie-Britannique, 1962, photographie de George Szanto.

UNE RECONNAISSANCE GRANDISSANTE

La carrière de Bill Reid est en transition et sa vie personnelle l'est tout autant. Son divorce de Mabel van Boyen en 1959 est suivi par un court mariage de deux ans avec Ella Gunn, lequel se termine en 1962. Nouvellement célibataire, l'artiste ouvre sa propre entreprise d'orfèvrerie au deuxième étage d'un édifice de Pender Street au centre-ville de Vancouver et commence à produire de l'art et des bijoux à temps plein. Son atelier devient un lieu de rendez-vous où plusieurs de ses relations maître-apprenti se nouent, notamment son amitié avec un jeune sculpteur haïda, Robert Davidson (Guud San Glans, né en 1946). Les deux hommes se rapprochent, ils habitent et travaillent même ensemble pendant un moment et poursuivent ensuite leur collaboration pendant plusieurs années.

Dans les années 1960, Reid commence à dessiner. Il réalise les illustrations du livre pour enfants de Christie Harris publié en 1965, *Raven's Cry*, qui est un récit romancé de l'histoire haïda et qui comprend un personnage inspiré de Bill Reid en tant que successeur du célèbre maître sculpteur Daxhiigang (Charles Edenshaw). L'une des illustrations de l'artiste le représente sculptant un mât pendant que les fantômes de ses ancêtres se dressent derrière lui. L'œuvre révèle un rare moment d'introspection et d'autoréflexion visuelle.





GAUCHE : Bill Reid, « Self-portrait illustration » (« Autoportrait illustré »), 1965, tiré de *Raven's Cry* (1965) de Christie Harris, transfert photomécanique sur papier, 28,5 x 21,2 cm, Musée d'anthropologie de l'Université de la Colombie-Britannique, Vancouver. DROITE : Page couverture de *Raven's Cry*, 1965, de Christie Harris.

À cette époque, Reid est connu comme une « personne singulière, quelqu'un ayant des racines par le sang dans la culture haïda tout en ayant une distance critique par rapport à celle-ci[41] ». Cette distance est toutefois éphémère, car il endosse rapidement la responsabilité cruciale liée à la présentation et au traitement d'un art ayant une signification culturelle et spirituelle. À titre de personne dont les ancêtres et les pratiques créatives s'étendent sur deux cultures foncièrement différentes, il prend conscience du problème lié au regroupement des peuples autochtones. À l'Expo 67 de Montréal, il fait partie d'un ensemble de plus d'une dizaine d'artistes autochtones chargés d'exposer au pavillon des Indiens du Canada. Les collaborateurs comprennent entre autres Alex Janvier (né en1935), Carl Ray (1943-1978) et Norval Morrisseau (1931-2007). Reid refuse toutefois la commande, car le comité consultatif du pavillon lui demande de sculpter un mât générique, sauf qu'un tel mât n'existe tout simplement pas. Il affirme : « Si vous embauchez un sculpteur haïda, vous aurez un mât haïda. Si vous embauchez un sculpteur kwakuitl, vous aurez un mât kwakuitl. […] Si vous voulez un mât bâtard, tirez vos propres conclusions[42]. » Il crée plutôt un coffret en or surmonté d'un aigle sur le couvercle – le premier de nombreux coffrets du même type – qu'il expose au pavillon du Canada.

En 1968, le British Columbia Provincial Museum (aujourd'hui le Musée royal de la Colombie-Britannique) à Victoria commande la création de *Cedar Screen* (*Paravent de cèdre*), un grand panneau sculpté à deux faces représentant un pêcheur enchevêtré au sein de personnages haïdas mythiques[43]. Cette œuvre constitue le point de départ artistique et personnel de Reid et le début de sa phase « post-haïda[44] ». Un documentaire de la CBC réalisé à ce moment montre l'artiste qui fait la narration de certains récits représentés dans *Paravent de cèdre* et qui exprime son amour pour la ville de Victoria. Reid se prépare à quitter la Colombie-Britannique et fait des adieux nostalgiques à la côte Ouest.



Bill Reid, *Cedar Screen* (*Paravent de cèdre*), 1968, bois de cèdre rouge, lamellé, 210 x 190 x 14,6 cm, Musée royal de la Colombie-Britannique, Victoria.

Ayant reçu une subvention du Conseil des arts du Canada, l'artiste autochtone déménage à Londres, en Angleterre, pendant un an. Là-bas, il perfectionne ses techniques en orfèvrerie à la London Central School of Design. Il continue également à travailler sur les thèmes modernistes qu'il a commencé à explorer au début des années 1960. Aussi, il commence à créer le *Milky Way Necklace* (*Collier la Voie lactée*), 1969, un sublime chef-d'œuvre en or et diamants qui témoigne de son intérêt grandissant pour la transposition de la perception que les Haïdas ont des choses en des formes abstraites contemporaines.

LES ANNÉES À MONTRÉAL

En revenant de Londres en 1969, Bill Reid choisit de vivre à Montréal, une ville cosmopolite stimulée par l'Expo 67. Les trois années qu'il y passe s'avèrent une période importante de sa carrière. L'éloignement de sa famille et de la côte Ouest lui permet de préciser et de renforcer ses orientations artistiques. À ce moment, ses compétences techniques sont solides et bien maîtrisées, lui permettant d'utiliser diverses matières – dont le bois d'aulne, l'argilite, l'or et l'ormeau – dans les bijoux et les sculptures qu'il crée. Les œuvres qu'il réalise dans la solitude de son établi lancent l'étape suivante de sa carrière.

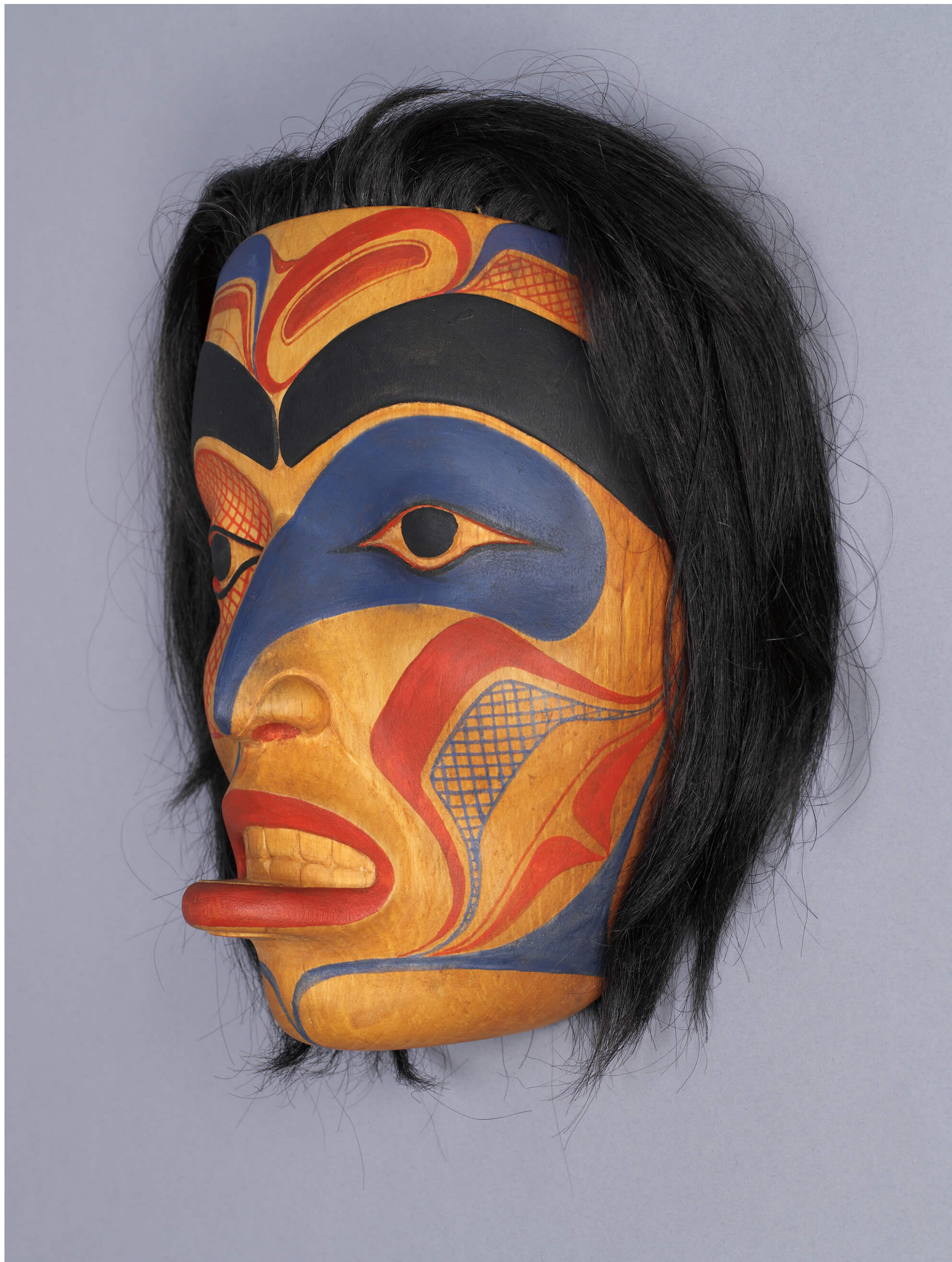
À cette époque, Reid crée deux sculptures miniatures qui se transformeront plus tard en deux œuvres publiques monumentales à Vancouver[45]. Il s'agit de *The Raven Discovering Mankind in a Clamshell* (*Le corbeau découvrant l'humanité dans une coquille de mye*), 1970, une petite sculpture en buis qui devient le modèle pour le Musée d'anthropologie de l'Université de la Colombie-Britannique à Vancouver, et *Killer Whale Box with Beaver and Human* (*Boîtier épaulard avec castor et humain*), 1971, un boîtier avec un couvercle en or surmonté d'un épaulard en ronde-bosse, qui devient l'inspiration pour *Skaana–Killer Whale, Chief of the Undersea World* (*Skaana, l'épaulard, chef du monde sous-marin*), 1984, une sculpture de l'Aquarium de Vancouver.



Bill Reid, *Killer Whale Box with Beaver and Human* (*Boîtier épaulard avec castor et humain*), 1971, or 22 ct, 9,4 x 9,9 x 8,2 cm, Musée royal de la Colombie-Britannique, Victoria.

En 1971, Reid s'arrache assez longtemps de son établi pour rédiger un texte. À la fin des années 1960, la photographe Adelaide de Menil et l'anthropologue Edmund « Ted » Carpenter avaient discuté avec Reid pour qu'il participe à un ouvrage de photographies de mâts totémiques pourris, mais encore debout sur leur emplacement original à Haida Gwaii. D'abord peu enthousiaste à cette idée, mais maintenant en difficultés financières, Reid tient parole et contribue à *Out of the Silence*. Dans le texte, il exprime sa reconnaissance envers le cèdre dans un poème épique rendant hommage au peuple haïda et se lamentant pour ce peuple et son mode de vie :

> Oh, le cèdre!
> Si l'humanité dans son enfance
> Avait prié pour la parfaite substance
> Pour l'ensemble des besoins matériels et esthétiques
> Un dieu indulgent n'aurait rien pu procurer
> De mieux. Beau en soi,
> Avec une magnifique base évasée
> Rétrécissant brusquement en un long tronc droit
> Emballé dans une écorce brun rougeâtre,
> Comme un immense manteau de douce fourrure,
> De grandes branches gracieuses,
> De douces feuilles d'aiguilles gris-vert.
> Immenses sont certains de ces cèdres
> Après cinq cents ans de lente croissance,
> Dominant de leur base massive[46].



Bill Reid, *niijaang.uu [Portrait Mask]* (*niijaang.uu [Masque portrait]*), 1970, bois, peinture, adhésif et cheveux humains, 27 x 25,2 x 11,5 cm, Musée d'anthropologie de l'Université de la Colombie-Britannique, Vancouver.

Ce poème a un impact considérable sur l'artiste et ravive des sentiments enfouis qui contribuent à son désir de retourner sur la côte Ouest[47]. Il déménage donc à Vancouver en 1972. Grâce à son réseau de relations établi et en expansion, de nombreuses perspectives prometteuses s'ouvrent à lui. De manière tangible et intangible, Reid a du soutien en Colombie-Britannique.

LE RETOUR À LA MAISON

Le retour de Bill Reid sur la côte Ouest coïncide avec une importante nouvelle sur le plan personnel. Après avoir éprouvé des problèmes spinaux depuis des années, l'artiste reçoit un diagnostic de maladie de Parkinson en 1973. Il arrive à réprimer temporairement le principal symptôme, les tremblements incontrôlables, en utilisant des outils pour appliquer une pression sur les muscles affectés. Ainsi, la progression de la maladie l'incite à travailler de manière obsessive. Dans ses dernières années, Reid sent que sa vigueur générale et ses capacités techniques sont grandement affectées.

Au milieu des années 1970, l'artiste rencontre et épouse Martine de Widerspach-Thor (née Mormanne), une étudiante française de l'École des hautes études en sciences sociales à Paris qui poursuit des études de doctorat à l'Université de la Colombie-Britannique[48]. Martine se passionne pour le travail de son mari et l'appuie dans ses projets. « On ne parlait pas beaucoup », se rappelle-t-elle, avant d'ajouter « J'étais amoureuse de son esprit[49] ». Elle devient une mine d'informations sur le travail de l'artiste et continue aujourd'hui à soutenir son héritage. Pendant cette période, la réputation grandissante de Reid profite des images sur papier reproduisant ses sculptures et ses pièces d'orfèvrerie et qui touchent un public plus vaste que les gravures à tirage limité et les illustrations de livres.





GAUCHE : Bill Reid, *Bear Mask* (*Masque ours*), 1964, Bill Reid Gallery of Northwest Coast Art, Vancouver. DROITE : Bill Reid, *Haida Beaver – Tsing* (*Castor haïda – Tsing*), 1979, sérigraphie, 76,2 x 57,2 cm, Bill Reid Gallery of Northwest Coast Art, Vancouver.

Dans les années 1970, l'utilisation massive de la sérigraphie, une technique qui permet aux artistes de reproduire des œuvres graphiques en édition limitée, se répand; l'œuvre *Haida Beaver – Tsing* (*Castor haïda – Tsing*), 1979, de Reid en est un bon exemple. Les sérigraphies permettent de bien reproduire l'art haïda, car la technique s'adapte aux qualités graphiques du travail de la ligne figurative – un art dont le langage et les règles ont été étudiés et formulés par l'artiste et historien de l'art Bill Holm (né en 1925) dans les années 1960. Reid connaît le travail de Holm – à l'invitation de Ted Carpenter, il a collaboré avec lui sur un texte pour *Form and Freedom: A Dialogue on Northwest Coast Indian Art* (1975), le catalogue d'une exposition présentée à l'Université Rice à Houston au Texas[50]. Le texte rapporte une conversation entre les deux hommes pendant laquelle ils discutent de manière informelle de la forme, de la technique, du contexte mythique et de l'histoire culturelle de plusieurs objets de l'exposition, dont des masques, des pipes et des coffrets de bois cintré.

L'ACTIVISME COMMUNAUTAIRE ET POLITIQUE

Alors que sa réputation à titre d'important artiste canadien grandit, Bill Reid s'engage dans l'activisme politique et communautaire de la Nation haïda, s'intéressant particulièrement à Skidegate, la communauté de sa mère. Au début des années 1970, une conversation entre le conseiller en chef Percy Williams et l'artiste donne lieu à une récrimination courante : un peu plus d'un siècle auparavant, Haida Gwaii comptait des centaines de mâts totémiques qui représentaient les lignées des grandes familles haïdas, pourtant aucun n'était debout à Skidegate en raison de la Loi sur les Indiens et de l'interdiction de

tenir des potlatchs. Pour Reid, il semble « ridicule qu'il n'y ait pas au moins un [mât] debout pour protéger le destin et la destinée des gens de Skidegate[51] ». En 1976, il décide d'« assouvir le rêve d'une vie » en demeurant parmi les gens de cette communauté pendant quelques mois et en sculptant un mât en l'honneur de la maison d'enfance et de la nation de sa mère[52].



Les membres de la communauté de Haida Gwaii transportant le *Skidegate Dogfish Pole* (*Mât du chien de mer de Skidegate*), 1978, photographie de Ulli Steltzer.

Sa création du *Skidegate Dogfish Pole* (*Mât du chien de mer de Skidegate*), 1978, marque une période de signifiance culturelle, tant pour Reid que pour Skidegate. Si la communauté héberge et fournit occasionnellement à l'artiste de la nourriture, ce n'est pas elle qui finance le projet, mais bien Reid, qui assume personnellement les coûts et qui offre le mât comme un don de potlatch[53]. Il décrit ce legs comme sa façon de redonner à la communauté : « C'est un geste de remerciement de ma part envers tous les grands sculpteurs et toutes les personnes qui m'ont soutenu par le passé. Depuis 8000 ans, au moins, des gens pratiquent l'art des Haïdas sur ces îles. Et je m'appuie sur cet héritage pour faire tout ce que je peux afin de perpétuer cette importante forme d'expression artistique[54]. »

Reid conçoit et sculpte le mât avec l'aide de Guujaaw (né en 1953)[55], Robert Davidson, Gerry Marks (1949-2020) et Joe David (né en 1946) pendant les étés 1976 et 1977[56]. Au début, les gens vivant à Skidegate ne s'intéressent pas activement au mât pendant que l'artiste le sculpte. Toutefois, alors que la journée de l'érection approche, les Anciens sont consultés et un potlatch de deux jours est organisé pour cette occasion. Quelque 1 500 Autochtones et non-Autochtones y assistent et, pour la première fois en une génération, les gens de Skidegate se réunissent pour chanter, danser et participer ouvertement à un potlatch.





GAUCHE : Rudy Kovach, *The Skidegate Project* (*Le projet Skidegate*), 1977, aquarelle sur papier, 56,3 x 37,8 cm, Bill Reid Gallery of Northwest Coast Art, Vancouver. Dans cette image, l'artiste s'imagine l'érection du *Mât du chien de mer de Skidegate* in situ, un an avant que le mât ne soit terminé. DROITE : La longue maison de Skidegate conçue par Rudy Kovach (à gauche) avec un mât totémique de Bill Reid (à droite), 1978, photographie de George F. MacDonald.

Avec l'érection du *Mât du chien de mer de Skidegate*, 1978, le nom haïda de Reid, Iljuwas (« Celui qui est viril » ou « Celui qui est princier »), qui lui avait été donné en 1954, est confirmé publiquement. Il poursuit son travail d'artiste et d'activiste en soutien au peuple haïda et à sa culture, produisant un effet important sur la vitalité de cette nation. Reid observe que : « On se souviendra d'une culture pour ses guerriers, ses artistes, ses héros et ses héroïnes, quel que soit leur métier, mais pour survivre, elle a besoin de survivants[57]. »

DES SCULPTURES MONUMENTALES

Des années 1970 jusqu'aux années 1990, Bill Reid et ses assistants produisent d'importantes sculptures sur commande. Pendant cette période, la santé de l'artiste devient de plus en plus frustrante et sans doute crève-cœur pour lui. Il doit engager plusieurs personnes et se fier à elles pour mener à bien ses visions. Il est cependant possible que, d'une manière mystérieuse, ce qui l'affaiblit physiquement renforce l'impact de son héritage artistique. Comme il en vient à le constater avec le temps, et particulièrement avec le travail de sculpture et le lancement de son chef-d'œuvre tardif *Loo Taas* en 1986, la pratique artistique dans la société haïda dépend de la participation de la communauté. Le fait que Reid ne soit pas en mesure de faire le travail seul se transforme en une forme de potlatch artistique, un don qui permet à plusieurs personnes de s'impliquer, d'apprendre et de se souvenir.



Bill Reid, *The Raven and the First Men* (*Le corbeau et les premiers hommes*), 1980, cèdre jaune, stratifié et sculpté, 188 x 192 cm (hauteur x diamètre), Musée d'anthropologie de l'Université de la Colombie-Britannique, Vancouver.

En 1972, Reid arrive à Vancouver en provenance de Montréal après avoir reçu une offre pour une commande de Walter C. Koerner. Le magnat du bois est fasciné par la miniature en buis créée par l'artiste en 1970, *Le corbeau découvrant l'humanité dans une coquille de mye*, et propose de financer la création de sa version monumentale pour le Musée d'anthropologie de l'Université de la Colombie-Britannique. Pendant le compliqué processus de création, Reid demande l'aide de jeunes sculpteurs haïdas, dont Reg Davidson (né en 1954), le jeune frère de Robert Davidson, et Jim Hart (7idansuu, né en 1952). Les assistants non autochtones George Norris (1928-2013) et George Rammell (né en 1952) participent également de manière importante au projet.

La création de la sculpture prend sept ans et s'achève en 1980[58]. Reid travaille également avec Arthur Erickson (1924-2009), l'architecte qui conçoit le Musée d'anthropologie. La disposition de l'œuvre imaginée par Erickson dans le musée en fait une destination culturelle incontournable.



George Rammell au travail sur *Mythic Messengers* (*Messagers mythiques*), 1984, de Bill Reid, v.1983-1984, photographie de Tony Westman.

En 1984, d'autres œuvres antérieures évoluent pour devenir des sculptures monumentales. Les formes et thèmes explorés dans *Paravent de cèdre*, 1968, et *Panel Pipe* (*Pipe-panneau*), 1969, sont interprétés à grande échelle dans *Mythic Messengers* (*Messagers mythiques*), 1984, une sculpture en bronze réalisée sur commande et installée sur l'édifice de Teleglobe Canada à Burnaby en Colombie-Britannique[59]. *Killer Whale* (*Épaulard*), 1982, se transforme en sa version monumentale, *Skaana, l'épaulard, chef sur monde sous-marin*, 1984, et est installée à l'Aquarium de Vancouver. Même s'il s'agit de grandes œuvres, leur créateur insiste pour les terminer avec l'attention soutenue d'un orfèvre. Conformément à la perspective des Haïdas, Reid comprend que son art n'est pas uniquement destiné aux yeux humains et que,

peu importe la taille, le soin apporté à la production d'un objet bien fait tient compte de la réalité voulant que les « dieux voient partout[60] ».



Bill Reid, *Mythic Messengers* (*Messagers mythiques*), 1984, bronze, 120 x 850 x 45,7 cm, Bill Reid Gallery of Northwest Coast Art, Vancouver. Vue de l'installation de *Messagers mythiques* à l'extérieur du siège social de Téléglobe Canada à Burnaby, en Colombie-Britannique, 1984, photographie de Tony Westman.

Reid contribue également à des projets de livres à cette époque. À titre d'exemple, il crée les illustrations de l'ouvrage *Haida Monumental Art* de George F. MacDonald, publié en 1983. Il fait aussi la connaissance du linguiste et poète canadien Robert Bringhurst (né en 1946), un spécialiste de la culture orale des Haïdas. Les deux hommes travaillent ensemble à l'élaboration de *The Raven Steals the Light*, publié en 1984[61]. Reid fournit les illustrations de l'ouvrage et se lance pour la première fois dans l'écriture de nouvelles, dont « The Bear Mother and Her Husband » et « The Raven and the First Men[62] ». Il s'agit de récits que l'artiste a entendu raconter pour la première fois par Henry Young lors de ses premières visites à Skidegate à l'âge de 23 ans. En commentant le projet, Reid affirme catégoriquement que sa version des récits est une interprétation et qu'il a « pris la structure dans ces sources pour ensuite ajouter de la chair afin de les rendre plus vivants[63] ».


Bill Reid, *Spirit of Haida Gwaii: The Black Canoe* (*Esprit de Haida Gwaii : le canot noir*), 1991, plâtre et métal, 389 x 605 x 348 cm, Ambassade du Canada, Washington, D.C.

En 1985, on demande à Reid de produire une œuvre pour l'Ambassade du Canada à Washington, D.C., un édifice conçu par Erickson. L'artiste crée ainsi une sculpture monumentale : *Spirit of Haida Gwaii: The Black Canoe* (*Esprit de Haida Gwaii : le canot noir*)[64], 1991. Dans cette œuvre, un bateau débordant de personnages humains et mythiques dérive au-delà des eaux de Haida Gwaii. La sculpture devient célèbre, car, en 1987, Reid cesse temporairement d'y travailler afin d'attirer l'attention sur la requête de la Nation haïda pour la protection des forêts de Athlii Gwaii (île Lyell). En 1996, un deuxième moulage de cette œuvre d'art est réalisé, cette fois avec une patine verte. Intitulée *Spirit of Haida Gwaii: The Jade Canoe* (*Esprit de Haida Gwaii : le canot de jade*), cette itération est installée à l'aéroport de Vancouver en 1996. Ces sculptures jumelles deviennent les deux œuvres les mieux connues de Reid et les plus accessibles au public.

Parallèlement, un autre projet communautaire important prend forme. La création du canot monumental *Loo Taas*, 1986, se termine à Skidegate, juste à temps pour être mis à l'eau à l'Expo 86 de Vancouver. *Loo Taas* est important, non seulement pour son créateur, mais aussi pour la Nation haïda. Chaque étape de la fabrication de cette sculpture met en relation le peuple et ses ancêtres. Le processus entier somme la communauté de se rappeler et d'adopter maintenant le savoir et les façons de faire des Anciens. L'œuvre incarne une entité vivante de la culture haïda qui est essentielle au fonctionnement et à la santé durables de sa société. Dans les dernières années de sa vie, les sculptures monumentales de Reid réussissent à saisir les façons de voir des Haïdas. Dans la zone de contact conflictuelle, elles captent l'imagination du public, cet enchevêtrement de personnes provenant de nombreuses nations et habitant tous l'Île de la Tortue, autrement connue sous le nom d'Amérique du Nord.

LA COMMÉMORATION DE REID

> Dans mon cœur, je crois qu'à la fin, Bill y était parvenu. Bill – Iljuwas – est un Haïda. Bill – Iljuwas – est un Haïda aux nombreux noms. Bill – Iljuwas – est né et a reçu le don surnaturel que nous respectons tous. Personne ne peut lui enlever cela, car personne sur cette terre ne peut enlever ce que les surnaturels accordent[65].

Bill Reid meurt le 13 mars 1998, après avoir vécu dans la douleur et l'inconfort de la maladie de Parkinson pendant plus de vingt-cinq ans. Son service commémoratif se déroule en trois parties, témoignant du profond impact de sa vie et de sa carrière. Premièrement, le 24 mars, une cérémonie d'une durée de six heures et demie, à laquelle assistent plus d'un millier d'Autochtones et de non-Autochtones provenant de tous les aspects de la vie de Reid et de la société canadienne, a lieu dans le grand hall du Musée d'anthropologie de l'Université de la Colombie-Britannique à Vancouver. Une deuxième cérémonie avec un festin se déroule à Skidegate le vendredi 3 juillet, suivie, le 5 juillet, de l'inhumation des cendres de l'artiste à T'aanuu, le village ancestral de sa grand-mère.



Bill Reid, *Bull Wire Sculpture* (*Sculpture en fil à motif de taureau*), 1986, fil d'or 18 ct, 5,8 x 6,4 x 2,6 cm, Bill Reid Gallery of Northwest Coast Art, Vancouver. Même si la lutte de Reid contre la maladie de Parkinson rend la sculpture de plus en plus difficile, il continue de travailler. Il fait souvent appel à des partenaires et trouve des solutions créatives. À titre d'exemple, plusieurs de ses dernières sculptures sont faites de fil malléable.

Pendant les événements, les restes de Reid sont transportés dans des boîtes faites sur mesure commandées par Martine J. Reid. Richard Sumner, maître sculpteur et peintre kwakwaka'wakw, fabrique une reproduction exacte d'un coffret en bois cintré du dix-neuvième siècle que Reid avait admiré toute sa vie et qualifié d'« examen final selon le maître du champ noir[66] ». Cette boîte de bois cintré en cèdre rouge contenant les cendres de Reid est placée dans une plus grande boîte conçue par le sculpteur haïda Don Yeomans (né en 1958). De Skidegate à T'aanuu, elles sont transportées à bord de *Loo Taas*, le grand canot qui, dans bien des sens, incarne la plus grande réalisation de Reid.

J'ai assisté à son hommage au Musée d'anthropologie de l'Université de la Colombie-Britannique. Des discours ont été prononcés en fin d'après-midi et en début de soirée. Je suis resté assis derrière l'estrade, incapable de bouger pendant tout ce temps, sauf pour prononcer mon discours. On aurait dit qu'un protocole ancien exigeait de nous la plus grande des attentions. Là où Reid avait autrefois créé des œuvres en reconstruisant un petit village de maisons et de mâts, qui se trouve toujours à l'extérieur du musée pour honorer son héritage, le musée et toutes les personnes présentes à la cérémonie s'étaient réunis pour lui rendre hommage. Conformément aux principes esthétiques de l'art haïda, la coexistence et la relationnalité, le musée s'est transformé ce jour-là en quelque chose de bien plus puissant qu'un édifice rempli de visiteurs venus voir de l'art.



Don Yeomans, *Bent Corner Chest* (*Coffre en bois cintré*), 1998, coffre en bois de cèdre, 75,5 x 105,4 x 54,6 cm, Bill Reid Gallery of Northwest Coast Art, Vancouver.

Pendant la cérémonie, plus de soixante personnes prononcent un discours, rendant un hommage profondément émouvant à l'être humain parfaitement pluridimensionnel qu'était Bill Reid. George Rammell, qui a travaillé sur quinze des projets de l'artiste pendant plus de onze ans, rappelle ainsi la vaste gamme de rôles endossés par Reid : « On qualifiait Bill d'illusionniste, de magicien, de sauveur culturel, de libéral, de demandeur, de défendeur, de critique, d'activiste, de moderniste, de docteur honoris causa, de shaman, de loup et de Haïda[67]. » Don Yeomans déclare : « [i]l était synonyme d'avant-garde; il était l'exemple de la maîtrise contemporaine; il comprenait la conception et excellait dans toutes les disciplines et à toutes les échelles; il était le paradigme de ma génération[68] ».

En concluant l'hommage sur une perspective d'avenir, Chee Xial (Miles Richardson Sr), le chef héréditaire du clan Raven-Wolf et maître de cérémonie, déclare : « Une forêt ne meurt pas avec le décès des vieux arbres. Une forêt meurt avec le décès de jeunes arbres. Or, Bill nous a offert à nous tous, Haïdas […] à tout le monde […] une telle perspective, une telle sagesse par ses gestes et une si grande force par son exemple[69] ». Chee Xial reconnaît que, par l'entremise des arts, Bill Reid a offert aux Canadiennes et aux Canadiens les outils de la réconciliation. Honorer l'héritage de Reid, affirme-t-il, exige que les prochaines générations utilisent ces outils[70].



Bill Reid à la célébration haïda tenue au Musée d'anthropologie de l'Université de la Colombie-Britannique lors de l'installation de la sculpture *The Raven and the First Men* (*Le corbeau et les premiers hommes*), 1980, photographie de William McLennan.

Ma relation avec Bill Reid a cessé comme elle a commencé, c'est-à-dire empreinte d'un sentiment de vénération. Si l'hommage en était un signe, il a également montré que plusieurs autres ont ressenti la même chose que moi. Des centaines de personnes y ont assisté à l'endroit même où sa carrière a commencé. Même si celle-ci aurait pu commencer à Haida Gwaii, elle a toujours été liée au Musée d'anthropologie : dès le début avec la commande pour *Le corbeau et les premiers hommes*, 1980, jusqu'à l'hommage final à son créateur. Bien que des photographes locaux comme Rodney Graham (né en 1949), Jeff Wall (né en 1946) et Stan Douglas (né en 1960) aient fait connaître Vancouver sur la scène artistique internationale grâce à la Vancouver School, les visiteurs de la Colombie-Britannique viennent inévitablement admirer l'art autochtone de la côte du Nord-Ouest, que ce soit au Musée d'anthropologie de l'Université de la Colombie-Britannique ou dans des musées régionaux. Plusieurs poursuivent l'aventure, comme ils le faisaient par le passé, et visitent quelques communautés autochtones le long de la côte. Reid est en partie responsable de cet attrait. Les voyageurs qui posent le pied hors de l'avion entrent immédiatement en contact avec l'art de la région, entre autres grâce à l'œuvre de couleur émeraude de Bill Reid, *Esprit de Haida Gwaii : le canot de jade*, 1996.

La simultanéité de la transformation dont les universitaires parlent à propos de la côte du Nord-Ouest s'est produite lors de l'hommage, ne serait-ce qu'entre l'artiste et le musée, l'homme et l'institution. Si les débats sur son identité se poursuivent, l'apport de Reid à l'art canadien est indéniable.

Un chœur, comptant de nombreuses voix, a dit adieu à Bill Reid avec des chants et des tambours, des rires et des larmes, et plusieurs ont conclu par les paroles « Merci Bill, Haawa Iljuwas, Haawa Yalth-Sgwansang ».

Bill Reid tenant l’œuvre de 1982 *Killer Whale* (*Épaulard*), v.1982, photographie de Tony Westman.

ŒUVRES PHARES

Fondamentalement orfèvre, c'est assis devant son établi que Bill Reid est le plus heureux. Les œuvres de petit format qu'il fabrique témoignent de manière bouleversante de la joie profonde qu'il éprouve en créant. Alors que sa pratique artistique évolue et que son lien avec la culture haïda s'approfondit, l'artiste s'inspire de récits connus, infusant à maintes reprises sa présence contemporaine dans les histoires ancestrales. Les sculptures monumentales qu'il réalise avec l'aide de plusieurs personnes racontent une histoire tout aussi importante. Finalement, Reid en est venu à prioriser l'acte de *fabrication* et son rôle essentiel dans le réseau des relations animées de la culture haïda.

BRACELET À CHARNIÈRE AVEC MOTIF DE CORBEAU V.1955



Bill Reid, *Hinged Raven Bracelet* (*Bracelet à charnière avec motif de corbeau*), v.1955
Or, 4,3 x 5 x 6 cm
Musée d'anthropologie de l'Université de la Colombie-Britannique, Vancouver

Bracelet à charnière avec motif de corbeau est le point de départ étoffé de la carrière et de la vie de Bill Reid. Il représente le corbeau (Xhuuya), un héros culturel et filou de l'époque haïda surnaturelle, un sujet vers lequel l'artiste revient tout au long de sa carrière. Le bracelet est en or et sa forme est complètement asymétrique. De plus, comme son nom l'indique, il est muni d'une charnière innovatrice, ce qui permet d'encercler complètement le poignet de la personne qui le porte. L'opinion de Reid voulant que « chaque fois que des vandales font fondre des babioles brillantes de notre passé, l'orfèvre les assemble de nouveau sous une forme différente » se reflète dans cette œuvre du début de sa carrière[1]. Des bracelets haïdas plus conventionnels sont créés avec des bandes plates symétriques gravées en argent, souvent obtenues en martelant des pièces américaines d'un dollar en argent[2]. Ici, Reid s'inspire d'un tatouage dessiné par l'artiste haïda John Wi'ha et utilise des techniques de fabrication européennes traditionnelles, le brasage et l'ajout d'une charnière, pour permettre au corbeau mythique de prendre une forme sculpturale spectaculaire et d'incarner une nouvelle liberté de mouvement[3].

Ce bracelet a été fabriqué vers 1955, au moment où son créateur travaille toujours comme communicateur à la Canadian Broadcasting Corporation (CBC), le réseau anglophone de la Société Radio-Canada, tout en bâtissant sa réputation d'habile joaillier et orfèvre à Vancouver. Il est fasciné par les motifs haïdas après avoir vu deux bracelets en or fabriqués par Daxhiigang (Charles Edenshaw, 1839-1920). Malgré sa connaissance grandissante d'une vaste gamme de pièces haïdas se trouvant dans les collections des musées, il considère que les bracelets portés par sa mère et ses tantes « constituent la quintessence absolue de l'art haïda[4] ». Il en vient à comprendre que, depuis des siècles, l'orfèvrerie joue un rôle important dans sa culture maternelle. De plus, ces objets décoratifs ont une signification particulière puisque ce sont des indicateurs visuels portés individuellement qui démontrent une connaissance de l'oralité et des lignées familiales[5].



Daxhiigang (Charles Edenshaw), bracelet, v.1885, or, 1,6 x 17,5 x 0,1 cm, Musée d'anthropologie de l'Université de la Colombie-Britannique, Vancouver.

Bien que beaucoup de choses aient changé pour les Haïdas lors des tentatives des gouvernements pour éradiquer leur culture, les femmes de cette nation continuent de porter leurs bracelets, remarque alors l'orfèvre, un geste qui peut être vu comme une affirmation d'identité du moi et un acte de résistance[6]. Même s'il s'inspire de l'art haïda du dix-neuvième siècle, il est possible de retracer les débuts de sa pratique artistique significative dans l'expérience vécue des femmes dans sa vie et des bijoux qu'elles portent. *Bracelet à charnière avec motif de corbeau* est un exemple remarquable de l'engagement de l'artiste à apprendre et à accroître la vitalité culturelle de l'orfèvrerie haïda.

VILLAGE HAÏDA 1958-1962



Bill Reid, *Haida Village* (*Village haïda*), 1958-1962
Cèdre et peinture
Photographie d'Adelaide de Menil, 1966

Construit de 1958 à 1962, *Village haïda* de l'Université de la Colombie-Britannique constitue aujourd'hui un étalage impressionnant de mâts de style haïda sculptés par Bill Reid avec l'aide de l'artiste kwakwaka'wakw Doug Cranmer (1927-2006). Il s'agit d'une installation immersive qui, lors de son lancement et de son exécution, visait à reconstituer certains éléments d'un authentique village haïda du dix-neuvième siècle, et ce, en s'appuyant sur l'étude et l'ensemble des restes des sites de villages historiques à Haida Gwaii. *Village haïda* comprend une grande habitation familiale, une plus petite chambre funéraire ainsi que des exemples de mâts intérieurs, de façade et mortuaires. D'abord installé au Totem Park, à l'extrémité ouest du campus de l'Université de la Colombie-Britannique, il est déplacé en 1978 pour être près du Musée d'anthropologie qui vient d'être construit et qui ouvre ses portes en 1980. En 2000, le *House Frontal Pole* (*Mât de façade de maison*) de Reid est déplacé à l'intérieur par souci de conservation et est remplacé par le *Respect to Bill Reid Pole* (*Mât en hommage à Bill Reid*), sculpté par Jim Hart (7idansuu, né en1952).

En 1954 et en 1957, Reid participe à des expéditions de récupération pour des musées provinciaux sur les sites haïdas historiques de T'aanuu (T'aanuu Llnagaay), Skedans (K'uuna Llnagaay) et Ninstints (Nans Dins, SGang Gwaay Llnagaay). Certains de ces endroits deviennent des modèles sur lesquels les nouvelles œuvres du *Village haïda* sont basées. Étant donné son expérience limitée, à l'époque, de la sculpture de mâts, Reid considère qu'Harry Hawthorn (1910-2006) pose un « acte de foi extraordinaire » en 1958 quand il l'invite à travailler sur les mâts de la collection de l'Université de la Colombie-Britannique[1]. Il est alors enchanté de quitter son poste à la CBC et se réjouit à l'idée d'être « hors du temps dans une sorte d'environnement isolé où nous jouons aux Haïdas du dix-neuvième siècle[2] ».


Haida House (*Maison haïda*), 2020, Musée d'anthropologie de l'Université de la Colombie-Britannique, Vancouver, photographie de Cory Dawson. Aujourd'hui, le *Haida Village* (*Village haïda*) est connu comme la *Maison haïda*.

Au départ, Hawthorn a l'intention de demander à Reid de restaurer les anciens mâts, mais il détermine rapidement que sculpter de nouveaux mâts, en se basant sur ceux qui ont été recueillis, est plus logique. Reid et Cranmer sculptent d'abord le mât de façade de la plus petite chambre mortuaire. Reid cherche à reproduire avec exactitude un mât recueilli à Ninstints, dont les détails sont extraordinairement bien conservés et sculptés de façon exquise. Il expérimente différentes méthodes de planification de l'agencement et de transfert des anciennes formes sur le nouveau mât : il fait des esquisses, crée des modèles en papier, augmente graduellement l'échelle de modèles en argile et en prépare d'autres grandeur nature, lesquels sont vite abandonnés quand la forme du mât change avec la progression de la sculpture. Finalement, Reid sculpte le côté droit du mât pendant que Cranmer reproduit les formes du côté gauche[3]. Pour Reid, « Chaque mât comprend l'esprit essentiel de l'individu ou de la famille qu'il commémore, de même que l'esprit de l'artiste l'ayant fabriqué et, par extension, l'essence vivante de tous les gens[4] ».

Les trois années et demie que Reid passe à concevoir et à construire *Village haïda* lui procurent une sorte de formation d'apprenti, où l'enseignement lui est transmis par son temps, son travail et la proximité avec les créations des maîtres sculpteurs de l'histoire haïda.

PARAVENT DE CÈDRE 1968



Bill Reid, *Cedar Screen* (*Paravent de cèdre*), 1968
Bois de cèdre rouge, lamellé, 210 x 190 x 14,6 cm
Musée royal de la Colombie-Britannique, Victoria

En 1968, le British Columbia Provincial Museum (aujourd'hui le Musée royal de la Colombie-Britannique) à Victoria commande à Bill Reid la création de *Paravent de cèdre*, un grand panneau sculpté en cèdre rouge lamellé. L'œuvre représente un enchevêtrement complexe de relations humaines et animales tirées de récits haïdas et reflétant l'aspect dynamique de la vie quotidienne et

de la pratique culturelle de cette nation. En partant du coin supérieur gauche et allant vers la droite, on voit le corbeau (Xhuuya) leurrer le pêcheur Nanasimgit et un épaulard; le loup marin serrer une baleine entre ses dents; l'aigle et la grenouille; mais aussi l'histoire de la mère ourse avec les oursons, le chasseur, le papa ours, le chien du chasseur et la maman ourse sous sa forme humaine. Près du centre se trouve le pêcheur, hameçon à flétan, ou *yagw taawaay*, à la main, juché sur son coffret à flétans. Les coffrets haïdas de ce genre contiennent des objets importants de valeur cérémoniale.

La figure humaine centrale attire particulièrement l'attention. Elle a un lien essentiel avec ses compagnons légendaires et est sans conteste à sa place parmi eux. Pourtant, son orientation et son regard tourné vers l'extérieur la positionnent différemment des autres. Elle regarde vers son public, et même au-delà, en brisant ce qu'on appelle communément le quatrième mur. Pendant que des interactions se produisent tout autour d'elle, elle semble distante tout en surveillant quelque chose qui se trouve sous sa protection. Se prépare-t-elle à sortir d'un enchevêtrement qui la limite? « Ce qu'il y a d'autre dans le coffret », explique Reid à l'époque, « ne convient pas aux sensibilités anglo-saxonnes[1] ». Il s'agit du début de ce que certains critiques ont appelé les « jeux de mots visuels » de Reid par lesquels il innove en inscrivant des significations multiples et ouvertes au sein d'espaces singuliers.


Bill Reid, *Nanasimgit and His Wife* (*Nanasimgit et sa femme*), 1983, lithographie offset, 55,9 x 64 cm, Bill Reid Gallery of Northwest Coast Art, Vancouver.

Au moment de la création de ce paravent, Reid le qualifie d'« adieu », car, tout de suite après l'avoir terminé, il quitte la Colombie-Britannique pour aller vivre un an en Angleterre. « C'est un long adieu, dit-il. Un adieu aux ancêtres, aux enfants perdus, aux anciens amours[2] ». Sur le plan artistique, il s'agit d'un moment de transition pour Reid et, de l'avis de Martine J. Reid (née en 1945), cela marque le début de sa « phase post-haïda[3] ». Après avoir passé vingt ans profondément immergé dans le style de ses ancêtres, à comprendre et à exécuter des motifs, des styles et des techniques inspirés par les Haïdas, il est « libre d'exprimer sa propre individualité[4] ». À ce moment, l'artiste ne s'attend pas à revenir à ce sujet. Il déclare qu'il s'agit de ses derniers « hommages[5] ».

Paravent de cèdre est la première tentative à grande échelle de Reid dans la combinaison de plusieurs récits mythiques sous la forme d'un panneau à relief rectiligne au lieu d'un panneau linéaire ou d'un mât[6]. Il s'agit d'un retour vers les pipes-panneaux en argilite du milieu du dix-neuvième siècle, une époque où les artistes haïdas commencent à créer pour le nouveau marché des

souvenirs plutôt que suivant des motivations culturelles locales. Cette période de contact permet à ces artistes d'être très créatifs et ouverts à essayer de nouvelles formes d'expression. Même si Reid s'inspire toujours des formes traditionnelles des panneaux haïdas, dans *Paravent de cèdre*, il les a mises au carré, s'autorisant à créer davantage d'enchevêtrements et à séduire les idéaux modernistes de l'époque.

COLLIER LA VOIE LACTÉE 1969



Bill Reid, *Milky Way Necklace* (*Collier la Voie lactée*), 1969
Or 22 ct et 18 ct, diamants, 17 cm (diamètre intérieur)
Bill Reid Gallery of Northwest Coast Art, Vancouver

Pendant qu'il étudie à Londres en Angleterre en 1969, Bill Reid crée le *Collier la Voie lactée*, une remarquable pièce d'orfèvrerie moderniste fabriquée en or et incrustée de diamants. Bien qu'il ne semble présenter aucune connivence visuelle avec l'art haïda, le concept qui le sous-tend – la « compréhension de la

logique haïda » par l'artiste – inscrit l'objet, différent sur le plan stylistique, dans une filiation avec le reste de son œuvre[1]. Dans sa composition, la dualité – la capacité de deux entités à coexister dans le même espace, un puissant concept de l'art haïda – s'exprime par les thèmes du fil de fer et de la pyramide, chacun formant son propre collier tout en étant en dialogue avec l'autre[2]. La couche pyramidale interne apparaît comme un fil de cristaux géométriques regroupés. Nichée en son cœur se trouve une broche amovible. La couche externe est un cadre triangulé de fils aériens qui enveloppe la structure inférieure. Ses joints nodaux sont parsemés de diamants miniatures, rappelant des constellations d'étoiles. De la même façon que le font les formes ovoïdes dans l'art haïda, les diamants attirent l'attention vers les joints où se logent les forces vitales. Caractéristiques des conceptions de cette nation, toutes les composantes du collier « s'agencent parfaitement pour fonctionner[3] ».

L'intérêt que Reid porte à la possibilité de « deux formes complémentaires occupant le même espace » l'incite à fabriquer le *Collier la Voie lactée*[4]. L'orfèvre est intrigué de voir à quel point ses ancêtres haïdas sont habiles pour favoriser la coexistence de présences doubles dans un espace physique unique. Cette idée est la *transformation*, la capacité de modifier ou de changer l'apparence d'une entité en une autre – un humain en animal ou en être surnaturel – ou d'être les deux simultanément. Les masques sont souvent le moyen d'une telle expression. Ils sont une manière de voir, de communiquer et de définir les relations entre l'univers humain et celui qui se trouve au-delà des humains. À l'instar des masques de transformation qui intègrent de multiples représentations en un masque composé unique, le *Collier la Voie lactée* de Reid incarne cette idée fondamentale, d'origine.



Bill Reid, *Horse Barnacle Necklace* (*Collier moraille de cheval*), 1979, or blanc et argent sterling, 13 cm (diamètre), Bill Reid Gallery of Northwest Coast Art, Vancouver.

Les récits haïdas offrent aussi une interprétation du *Collier la Voie lactée*. Comme Reid l'écrit dans *The Raven Steals the Light*, « [l]e corbeau échappe une bonne moitié de la lumière qu'il transportait. Celle-ci tombe sur le sol rocailleux en dessous et se casse en morceaux. […] Ils rebondissent dans le ciel et y demeurent encore aujourd'hui comme la lune et les étoiles qui glorifient la nuit[5] ». Cette pièce, stimulée par ce récit, ainsi que d'autres œuvres modernes de l'artiste, comme *Horse Barnacle Necklace* (*Collier moraille de cheval*), 1979, peuvent être vues comme une incursion dans la pratique de l'orfèvrerie moderne, mais qui conserve tout de même une inspiration haïda.

Peu avant de créer le *Collier la Voie lactée*, Reid participe à l'Expo 67 à Montréal où deux avancées révolutionnaires dans le monde du design sont présentées : le dôme géodésique de Buckminster Fuller (1895-1983) et *Habitat 67* de Moshe Safdie, un projet de logement imaginatif empilant des unités d'habitation préfabriquées en groupements cristallins. Compression, tension et inventivité structurelle dominent une grande partie du dialogue entre ces designers. Nul doute que l'esprit ouvert sur l'avenir qui marque cette époque a eu des répercussions sur Reid. Pendant que les humains s'aventurent à atterrir sur la lune, les créateurs sur terre contemplent les mystères de l'univers.

LE CORBEAU DÉCOUVRANT L’HUMANITÉ DANS UNE COQUILLE DE MYE
1970



Bill Reid, *The Raven Discovering Mankind in a Clamshell* (*Le corbeau découvrant l’humanité dans une coquille de mye*), 1970
Buis, 7 x 6,9 cm
Musée d’anthropologie de l’Université de la Colombie-Britannique, Vancouver

L’une des œuvres à grande échelle les plus emblématiques de Bill Reid, *The Raven and the First Men* (*Le corbeau et les premiers hommes*), 1980, apparaît pour la première fois comme un petit chef-d’œuvre aux formes abouties, blotti dans la paume de ses mains. En 1970, pendant la période de trois ans où il vit à Montréal, Reid crée *Le corbeau découvrant l’humanité dans une coquille de mye*, une minuscule sculpture en buis. Dix ans plus tard, la petite œuvre devient monumentale en même temps qu’un phare culturel apprécié du Musée d’anthropologie de l’Université de la Colombie-Britannique à Vancouver. Le récit met au premier plan le corbeau (Xhuuya), le célèbre filou haïda ayant créé l’archipel de Haida Gwaii et ses premiers humains. Bien que de nombreuses versions de ce récit de la création existent alors, l’interprétation de Reid implique un corbeau qui libère des humains d’une mye trouvée sur la plage[1]. Par cette lecture, l’artiste se permet une souplesse créative, affirmant que c’est une « version du mythe du corbeau pour aujourd’hui, pas pour l’époque où il a été créé[2] ». Il voit le corbeau comme un « porteur de changement détaché,

totalement égocentrique » qui, « par inadvertance et accident », représente la société individualiste et diversifiée de l'époque actuelle[3].

Le corbeau découvrant l'humanité dans une coquille de mye fait preuve d'un sens de l'humour enjoué. Les personnages qui émergent de la mye affichent une variété d'émotions devant le Nouveau Monde, notamment l'émerveillement, la crainte ou même le rejet. Curieusement, la miniature en buis de Reid comprend une femme humaine, comme l'indique le labret sur sa lèvre, mais ce personnage est absent de l'œuvre monumentale[4]. Celle-ci s'aligne plus exactement sur la version de l'histoire « The Raven and the First Men » présentée par Reid et Robert Bringhurst dans leur ouvrage *The Raven Steals the Light*, publié en 1984, et dans laquelle les femmes apparaissent plus tard dans le récit.

La fabrication de la sculpture à grande échelle *Le corbeau et les premiers hommes* n'est pas sans problème et son créateur met sept ans à la terminer. Reid demande d'abord 3,05 m^3 de cèdre dans lequel sculpter l'œuvre, mais un tel bloc est presque impossible à obtenir, et les imperfections sur les surfaces des plus grands cubes de cèdre les rendent difficiles à utiliser[5]. La solution trouvée consiste à fabriquer un bloc de bois en stratifiant 106 poutres de cèdre jaune pesant plus de 4 000 kg. Étant donné que Reid travaille simultanément sur *Skidegate Dogfish Pole* (*Mât du chien de mer de Skidegate*), 1978, et qu'il est aux prises avec la maladie de Parkinson, il doit compter sur de nombreux assistants pour concrétiser sa vision.



Bill Reid, *The Raven and the First Men* (*Le corbeau et les premiers hommes*), 1980, cèdre jaune, lamellé et sculpté, 188 x 192 cm (hauteur x diamètre), Musée d'anthropologie de l'Université de la Colombie-Britannique, Vancouver. *Le corbeau et les premiers hommes* est une commande du philanthrope Walter C. Koerner pour le nouveau Musée d'anthropologie de l'Université de la Colombie-Britannique à Vancouver. L'architecte Arthur Erickson a conçu un atrium personnalisé sous une rotonde avec puits de lumière pour héberger l'œuvre.

Plusieurs jeunes sculpteurs haïdas, tels Reg Davidson (né en 1954), Guujaaw (né en 1953) et Jim Hart (7idansuu, né en 1952) s'y appliquent. Des sculpteurs de Vancouver, qui ne sont pas haïdas, apportent également leur aide. On fait appel à George Norris (1928-2013) dans les premières étapes pour fabriquer un modèle à petite échelle en argile, le mouler dans le plâtre pour ensuite sculpter une version grossière de plus grande taille en bois. George Rammell (né en 1952) intervient dans les dernières étapes et travaille sur les figures émergentes[6]. Vers la fin, Reid apporte les touches de finition.

Que ce soit pour la version en miniature ou la monumentale, Bill Reid fait ressortir la puissante trame du récit haïda à travers le corbeau. Son corps trapu et son bec enchanteurs n'atténuent pas son imposante posture alors qu'il surplombe de manière protectrice la mye et ses habitants. Ici, ce héros culturel est aux commandes, et les entreprises humaines de l'art, de l'histoire et de la connaissance relèvent de sa compétence.

PLAT AVEC MOTIF DU MYTHE HAÏDA DE LA MÈRE OURSE 1972



Bill Reid, *Haida Myth of Bear Mother Dish* (*Plat avec motif du mythe haïda de la mère ourse*), 1972
Or 22 ct, 7,3 x 5,2 x 7 cm
Musée canadien de l'histoire, Gatineau

La voix stylistique de Bill Reid s'exprime pleinement dans *Plat avec motif du mythe haïda de la mère ourse*, qui est à la fois fonctionnel et imagé. Au sommet du plat, mère ourse, dont le statut social élevé, mais genré, est indiqué par le labret sur sa lèvre inférieure, caresse tendrement ses oursons pendant qu'elle les allaite. À la base du plat se trouve son mari, père ours, qui incarne une présence réconfortante, mais imposante. Reid combine différentes techniques, employant la technique de moulage à la cire perdue pour les figures au sommet et les éléments protubérants du dessous, et s'appuie sur des procédés de façonnage et de gravure pour le plat central et le couvercle.

L'histoire de la mère ourse se déroule à une époque mythique où les ours et les humains vivaient côte à côte en se tolérant respectueusement. Il commence alors qu'une jeune femme glisse et tombe en marchant accidentellement dans un tas d'excréments d'ours. Quand elle exprime sa colère face aux ours en des termes méprisants et désobligeants, ces animaux l'enlèvent et la placent dans une caverne sombre pendant plusieurs jours. Femme souris (Quaganjaat), un autre personnage haïda, lui conseille de placer du cuivre, un symbole de richesse et de prestige, sur ses prochains excréments. En agissant ainsi, elle persuade les ours qu'elle a des pouvoirs exceptionnels. Un lien se crée entre elle et le neveu du chef grizzly. Ils finissent par se marier et elle met au monde deux oursons. Ses frères du village humain la trouvent avec sa famille ourse et, pour les sauver, son mari se sacrifie. L'histoire de mère ourse est captivante, car elle démontre sa capacité d'adaptation, sa lutte contre les tensions entre les deux mondes et le fait qu'elle demeure un puissant vecteur de vie, des qualités semblables à celles déployées par Reid lui-même.


Daxhiigang (Charles Edenshaw) (attribué à), *Compote* (*Compotier*), avant 1888, argilite, 35,8 x 28 x 20 cm, Alaska State Museum, Juneau.

Pour le couvercle, Reid élabore une technique en ronde-bosse réaliste, émotive et stylisée, où la tendresse est exprimée par la mère ourse, campée sous forme humaine en train d'allaiter ses petits. Le plat lui-même est plus traditionnel avec son traitement par des lignes figuratives en bas-relief et sa forme bombée qui évoque un coffret en bois cintré. Cela fait allusion à la grande admiration de Reid pour Daxhiigang (Charles Edenshaw, 1839-1920) et ses solutions imaginatives et innovantes pour combiner des approches traditionnelles et émotionnelles dans son travail.

L'œuvre du dix-neuvième siècle *Compote* (*Compotier*) en argilite de Daxhiigang montre une ascendance intéressante avec *Plat avec motif du mythe haïda de la mère ourse*. Sur le couvercle, on voit une mère ourse naturalisée en ronde-bosse qui allaite un petit. En dessous, le corps et le dos du père ours constituent le contenant et le couvercle. Le pied et la base prouvent que Daxhiigang a tiré son inspiration de produits importés, harmonisant un bol haïda traditionnel avec de la vaisselle aux formes européennes[1]. En considérant le fait que le compotier est sculpté dans de l'argilite fragile et qu'il a le bord ébréché, on peut s'interroger sur la fonctionnalité de l'objet.

Plat avec motif du mythe haïda de la mère ourse est un trésor doré portatif. Tout en rendant hommage à Daxhiigang, l'œuvre glorifie également la mère ourse elle-même. Après tout, comme Reid l'a indiqué en décrivant la présence de l'animal mythique dans *Cedar Screen* (*Paravent de cèdre*), 1968, la mère ourse est « là où tout commence. [Elle est son] dernier amour de la côte Ouest[2] ».

MÂT DU CHIEN DE MER DE SKIDEGATE 1978



Bill Reid, *Skidegate Dogfish Pole* (*Mât du chien de mer de Skidegate*), 1978
Cèdre, 2500 cm (hauteur)
Haida Heritage Centre at Kay Llnagaay, Skidegate, Haïda Gwaii

Le 9 juin 1978, le *Mât du chien de mer* de Bill Reid, un mât de façade de maison, est érigé conjointement à l'ouverture de la longue maison du bureau du Conseil de bande de Skidegate à Kay Llnagaay (Sea Lion Town), Haida Gwaii[1]. Il comporte plusieurs créatures haïdas légendaires : l'ours grizzly, la mère ourse et ses petits; le corbeau (Xhuuya) et la grenouille; Nanasimgit secourant son épouse des épaulards[2]; la mère chien de mer; et les trois gardiens traditionnels. Le mât est un cadeau de l'artiste à la communauté d'enfance de sa mère et reflète l'énergie importante qu'il commence à investir à la fin des années 1970 dans des projets qui, espère-t-il, renforceront la société haïda.

Pendant les étés de 1976 et 1977, Bill Reid vit à Kay Llnagaay. Il travaille d'abord seul, mais est éventuellement aidé par de nombreuses personnes. Guujaaw (né en 1953), maintenant un chef héréditaire très important, est la « machine de l'autre côté » de Reid, suivant ce que celui-ci fait du côté gauche du mât pour le reproduire du côté droit[3]. D'autres sculpteurs les aident : Robert Davidson (Guud San Glans, né en 1946) crée les lignes figuratives sur les ailes et les nageoires du mât, l'artiste nuu-chah-nulth Joe David (né en 1946) sculpte un des oursons et, quand un dentiste nommé Dean Nomura vient les voir, Reid le fait travailler sur les dents de l'ourson. Pour Guujaaw, « Le mât du chien de mer se démarque comme un excellent mât en raison du respect de la tradition ainsi que d'une profonde compréhension et d'une application consciente et délibérée de la convention […], de la règle[4] ».





GAUCHE : Applaudissements sur le toit après l'érection du *Mât du chien de mer de Skidegate* (de gauche à droite : Ernie Wilson, Phil Gladstone, Wes Pearson), 1978, photographie de Ulli Steltzer. DROITE : Guujaaw sur la plage avec le *Mât du chien de mer de Skidegate* avant son érection, 1978, photographe inconnu.

L'érection du *Mât du chien de mer de Skidegate* et les préparatifs pour la cérémonie transforment la communauté. L'Ancienne et activiste haïda GwaaGanad (Diane Brown) participe à l'organisation et se rappelle avec émotion de cette époque : « Ce mât nous a rassemblés dans la culture. [Un mât] n'avait pas été érigé à Skidegate depuis près de cent ans[5]. » De nombreux Anciens haïdas, tels que Hazel Stevens, sont consultés pour recueillir des renseignements et s'informer sur les protocoles. Un potlatch de deux jours est planifié, nécessitant la préparation de cadeaux et de plats. On coud des tenues cérémonielles (*regalia*) jour et nuit et on consulte les Anciens pour savoir quoi poser sur les couvertures. Terri-Lynn Williams-Davidson apprend des chansons en écoutant des cassettes de sa grand-mère; ensuite, avec sa mère, Mabel Williams, elle monte une troupe de danse avec des enfants. Wesley Pearson et Philip Gladstone se portent volontaires pour ériger le mât[6]. « Il y a donc eu

beaucoup de conversations avec nombre d'aînés pour que ce soit bien fait », conclut GwaaGanad; « Ça nous a mis davantage en lien avec nos ancêtres par notre façon de faire. Nous en voulions plus, c'était un important renouveau[7]. »





GAUCHE ET DROITE : Cérémonie d'érection du *Mât du chien de mer de Skidegate*, 1978, photographie de Kuldip Gill.

Selon Doris Shadbolt (1918-2003), en érigeant *Mât du chien de mer de Skidegate*, Reid rappelle à la communauté la vérité vivante du mythe selon laquelle le « temps mythique *est* le temps réel[8] ». L'artiste remarque que ce qu'il a fait « a peut-être ramené le village dans le temps[9] ». Du point de vue de GwaaGanad, Reid a mis de l'avant et renouvelé un sens des responsabilités : « Bill nous a fait réfléchir et faire plus de recherches que nous en aurions faites s'il n'avait pas été là, afin que nous fassions bien les choses[10]. » Pourtant, selon la perspective de la communauté, « c'est le mât et les gens qui ont ramené Reid[11] ». L'artiste ressent un profond sentiment d'appartenance alors que la Nation haïda se transforme de l'intérieur.

PENDENTIF À TRANSFORMATION, MOTIF DE FEMME CHIEN DE MER 1982



Bill Reid, *Dogfish Woman Transformation Pendant* (*Pendentif à transformation, motif de femme chien de mer*), 1982
Buis, or 18 ct, pendentif : 8 cm (diamètre), chaîne : 5,5 cm (longueur)
Bill Reid Gallery of Northwest Coast Art, Vancouver

Pendentif à transformation, motif de femme chien de mer consiste en un disque figurant la mère chien de mer et un masque séparé et amovible représentant ses qualités plus humaines, l'un étant l'alter ego de l'autre[1]. Le pendentif est sculpté en buis, un matériau que Bill Reid préfère pour les objets à petite échelle et les prototypes, car il est tendu, son grain ne comporte pas de nœuds et sa résistance aux fendillements ou aux éclats permet à l'artiste de réaliser des détails très fins. En 1983, celui-ci reprend le même motif pour une pièce en or.

Au début des années 1980, Reid s'inspire des masques à transformation, dans lesquels les humains, les animaux et les êtres surnaturels vivent dans le même espace-temps. Ils représentent parfois l'ancêtre surnaturel d'une lignée et son premier humain. L'artiste est fasciné par le thème de la mère chien de mer, un être surnaturel de la mythologie haïda, dont la légende a essentiellement disparu[2]. Ses caractéristiques viennent en partie du chien de mer lui-même, un petit requin côtier vivant dans les eaux de la côte du Nord-Ouest. Dans la représentation de Reid, elle a de « bonnes joues, avec des branchies ressemblant à des cicatrices monstrueuses, [une] coiffe reflétant la forme pointue de la tête du chien de mer et [un] labret grotesque. […] [Pourtant, elle est tout de même] la femme la plus désirable et fascinante des temps mythiques[3] ». Son nez crochu indique sa métamorphose et rappelle le mystère profond de la transformation qui se déroule lors de l'ingestion et de la respiration. Les vertèbres de sa colonne, à l'instar des articulations de la plupart des créatures haïdas, contiennent des formes de vie animale, et, dans son cas, humaine.



Bill Reid, *The Dogfish Woman* (*La femme chien de mer*), 1983, lithographie offset, Bill Reid Gallery of Northwest Coast Art, Vancouver.

La mère chien de mer est une figure éminente de l'art haïda que Reid peut représenter dans son art en raison de ses origines haïdas. Les droits héraldiques liés à la mère chien de mer sont utilisés par trois clans, deux du côté des Eagle et l'autre de la moitié haïda des Raven, tout en incluant les Yaakw Llaanas, la lignée de Kwaayang et la femme de Daxhiigang (Charles Edenshaw, 1839-1920).

Un dessin de la mère chien de mer fait par Daxhiigang en 1897 a été recueilli par l'anthropologue Franz Boas pour le American Museum of Natural History de New York. Reid reproduit ce motif dans son *Dogfish Brooch* (*Broche chien de mer*), v.1959, et l'attribue de toute évidence à Daxhiigang, comme en témoigne l'inscription sur la face arrière de la pièce. Pour ces deux artistes, sculpter et dessiner la mère chien de mer est « une méditation personnelle intense sur la permanence de l'amour dans un monde débordant de morts et de disparitions soudaines[4] ». Ainsi, *Pendentif à transformation, motif de femme chien de mer* peut être vu comme une sculpture portable à petite échelle ayant une signification monumentale.

ÉPAULARD 1982



Bill Reid, *Killer Whale* (*Épaulard*), 1982
Buis, 11,5 x 4,3 cm
Bill Reid Gallery of Northwest Coast Art, Vancouver

Le mot haïda désignant un épaulard est *skaana*, ou « être spirituel », car ces animaux constituent la forme visible primaire du grand monde des esprits sous la mer. *Épaulard* de Bill Reid a le dos arqué, à la manière d'un bossu, en préparation pour un plongeon profond dans les puissantes vagues. Sculptée en 1982, cette œuvre minuscule en buis, tenant dans la main, sert d'inspiration au bronze monumental *Skaana–Killer Whale, Chief of the Undersea World* (*Skaana, l'épaulard, chef du monde sous-marin*), installé en 1984 devant l'Aquarium de Vancouver au Stanley Park. Dans cette interprétation finale,

l'épaulard est en équilibre au-dessus d'eaux calmes qui s'apparentent à un miroir et il semble en attente d'y replonger avec force.

En passant de la version miniature à la monumentale, Bill Reid continue d'appliquer dans son travail les stratégies de l'orfèvre. Pour le grand bronze coulé, il préconise une finition accordant la même attention précise aux « couches profondes de relief linéaire » qu'à celles d'un bijou[1]. En demeurant fidèle aux enseignements haïdas, l'artiste recommande de prendre des précautions à chaque instant de la création et avec chaque partie invisible, car, ultimement, l'œuvre n'est pas destinée qu'aux yeux humains, mais bien à ceux des êtres surnaturels et des ancêtres. Comme George Rammell (né en 1952) le formule : « les habitants surnaturels de l'océan […] sont omniprésents à travers les réalités de l'échelle et de l'emplacement[2] ». Reid croit que Daxhiigang (Charles Edenshaw, 1839-1920) est son guide posthume, surveillant et jugeant la qualité de son travail. Ce n'est que lorsqu'il sent qu'il a « sculpté pour extraire tous les compromis d'un projet » qu'il peut affirmer fièrement que « Charlie l'aurait voulu ainsi[3] ».




GAUCHE : *Skaana–Killer Whale, Chief of the Undersea World* (*Skaana, l'épaulard, chef du monde sous-marin*), 1984, en cours d'assemblage, v.1982-1984, photographie de Tony Westman. DROITE : Bill Reid, *Chief of the Undersea World* (*Chef du monde sous-marin*), 1984, plâtre, 518,2 x 203,2 cm, Musée de l'histoire, Gatineau.




GAUCHE : *Skaana–Killer Whale, Chief of the Undersea World* (*Skaana, l'épaulard, chef du monde sous-marin*), 1984, en cours d'assemblage, v.1982-1984, photographie de Tony Westman. DROITE : Cérémonie de dévoilement de *Skaana–Killer Whale, Chief of the Undersea World* (*Skaana, l'épaulard, chef du monde sous-marin*) à l'Aquarium de Vancouver, 2 juin 1984, photographie de Tony Westman.

L'épaulard apparaît sans cesse dans les œuvres de Bill Reid, parfois sous forme de boucles d'oreilles se balançant délicatement, parfois sous forme peinte ou dessinée. En 1984, il représente l'épaulard dans son illustration « Nanasimgit and His Wife » (« Nanasimgit et sa femme ») dans le cadre de l'ouvrage sur les mythes haïdas, *The Raven Steals the Light*, qu'il a coécrit. Dans le mythe de Nanasimgit et sa femme, Nanasimgit trouve une épouse parmi « les filles des autres qui vivent dans la mer[4] ». Tout au long du récit, de nombreuses transformations ont lieu et les personnages prennent différentes formes. À titre d'exemple, l'épouse de Nanasimgit arrive au village sous la forme d'un nuage puis se transforme en femme magnifique lorsque la grand-mère l'invite à entrer dans la maison. Dans l'illustration, Reid représente Nanasimgit et son épouse chevauchant l'épaulard. Ici et dans d'autres mythes haïdas, cet animal marin est un véhicule à la fois de transformation et de transition entre le monde des humains et celui des esprits, de même qu'une intarissable source de fascination pour l'artiste.

PHYLLIDULA [LA FORME DES GRENOUILLES À NAÎTRE] 1984-1985



Bill Reid, *Phyllidula [The Shape of Frogs to Come]* (*Phyllidula [La forme des grenouilles à naître]*), 1984-1985
Bois de cèdre, teinture, 42,5 x 87 x 119 cm
Musée des beaux-arts de Vancouver

Phyllidula [La forme des grenouilles à naître], la dernière grande sculpture en bois de Bill Reid, met l'accent sur la grenouille, que l'artiste décrit comme « l'intermédiaire omniprésent entre les deux mondes des Haïdas, la terre et la mer[1] ». Avec des jambes repliées, un dos rigide et une longue langue tendue vers l'extérieur, *Phyllidula* semble douce et souple et en position pour faire un geste imprévisible, avec ses yeux hémisphériques protubérants. À la fois humoristique et délicate, *Phyllidula* tire la langue vers nous d'une manière délicieusement moqueuse. La sculpture compte quelques caractéristiques haïdas classiques, notamment les lèvres graphiques, les narines et la langue allongée, de couleur rouge, qui contrastent avec le corps vert. Sa forme en ronde-bosse asymétrique et naturalisée est libre de toute contrainte. *Phyllidula* affirme une présence résolument contemporaine.

La grenouille amphibie est une figure allégorique inspirante pour l'artiste : un être capable d'occuper deux mondes à la fois, simultanément. *La forme des grenouilles à naître* évoque l'existence et l'évolution d'univers qui ne peuvent pas évoluer de manière indépendante : des mondes qui créent des possibilités grâce à leur enchevêtrement mouvant, une zone de contact. Au milieu des années 1980, même si la maladie de Parkinson limite ses capacités, Reid est au cœur de plusieurs projets importants, dont la production de *Phyllidula*. Martine J. Reid (née en 1945) se souvient des difficultés éprouvées par son mari en sculptant cette œuvre en particulier. « Le bois "tourmentait" Bill, dit-elle, et il était assailli de cauchemars[2]. »



Bill Reid, *Cluster of Seven Frogs Necklace* (*Collier avec groupe de sept grenouilles*), 1988, or 22 ct, coquille d'abalone, 14 cm (diamètre intérieur), Bill Reid Gallery of Northwest Coast Art, Vancouver.

Le titre *Phyllidula* souligne les connaissances de Reid sur un éventail vaste et pointu d'œuvres littéraires anglaises. Celles-ci l'inspirent profondément et il est capable d'exprimer son opinion avec passion, humour et compétence sur ses différentes influences littéraires. Il adore la poésie et peut citer d'innombrables sources, qu'elles soient américaines, européennes ou d'ailleurs. Dans le cas de cette œuvre, il fait allusion aux paroles du poète américain Ezra Pound, semant la confusion sur l'identité de *Phyllidula* dans le monde de Reid. Dans le poème de Pound, il s'agit d'une créature amoureuse à qui les dieux ont accordé bien du plaisir[3].

George Rammell (né en 1952) constate que Reid emploie la littérature anglaise pour « relocaliser les grands récits des Haïdas dans une mer linguistique de jeux de mots et de métaphores[4] ». Il se rappelle les bouffonneries provoquées par Reid quand il a placé *Phyllidula*, « son corbeau sardonique en cèdre dans le corps d'une grenouille », sur un chariot à roues pour ensuite faire une « balade humoristique dans Granville Island […] avec son œuvre en laisse comme un animal de compagnie haïda obéissant[5] ». Cela contraste avec les observations faites par Robert Bringhurst dans *The Raven Steals the Light* qui écrit : « Entrer et sortir de l'eau, entrer et sortir de la bouche, la grenouille en sait plus que les autres créatures quant au caractère insaisissable des choses, de même que sur les pouvoirs de la sexualité et de la transformation[6] ». Maître de nombreuses attrapes, Bill Reid envoûte et divertit son public avec son jeu de devinettes.

ESPRIT DE HAIDA GWAII 1986



Bill Reid, *Spirit of Haida Gwaii* (*Esprit de Haida Gwaii*), 1986
Plâtre et métal, 389 x 605 x 348 cm
Musée canadien de l'histoire, Gatineau

Esprit de Haida Gwaii est la sculpture la plus imposante et la plus connue de Bill Reid. Elle représente un canot rempli de treize êtres éthérés enchevêtrés, dont la majorité est non humaine et d'origine haïda : le corbeau (Xhuuya), le loup, l'aigle, la grenouille, la famille ours, le castor, la mère chien de mer, la femme souris (Quaganjaat), etc. Trois personnages sont à bord du canot : la mère ourse, le chef (qui est assis au centre en tenant son bâton) et, comme le décrit Reid, l'« Ancien conscrit réticent » qui pagaie humblement à côté des autres[1]. La sculpture est vue à la fois comme un portrait de Reid lui-même et comme une représentation des conditions de vie sur terre à travers son regard subjectif d'artiste. Reid y écrit : « Le bateau continue, à jamais ancré au même endroit[2]. » La galerie de personnages décrite dans *Esprit de Haida Gwaii* fournit un index des thèmes incarnés par Reid sa vie durant, dont plusieurs apparaissent dans ses œuvres.



Bill Reid, *Spirit of Haida Gwaii: The Jade Canoe* (*Esprit de Haida Gwaii : le canot de jade*), 1996, plâtre, bronze et patine, 389 x 605 x 348 cm, Aéroport international de Vancouver.

Esprit de Haida Gwaii, l'un des fondements de l'héritage de Bill Reid, est mise de l'avant en tant qu'installation permanente dans trois lieux majeurs. Initialement, l'œuvre est commandée pour l'Ambassade du Canada à Washington, D.C., mais, en 1987 Reid interrompt publiquement son travail sur le projet dans un geste de solidarité envers le peuple haïda. En effet, celui-ci impose un blocus sur les pratiques en matière d'exploitation forestière du gouvernement de la Colombie-Britannique à Athlii Gwaii (île Lyell). Ensuite, en 1988, lorsque l'artiste reprend les travaux, la maquette en argile de 1986 est élargie pour devenir un modèle grandeur nature fait du même matériau, et l'année suivante, elle est moulée en plâtre pour être peaufinée. En 1991, la Tallix Foundry de l'État de New York coule le premier moulage en bronze. Patinée de noir, l'œuvre est installée dans la cour de l'ambassade sous le titre *Spirit of Haida Gwaii: The Black Canoe* (*Esprit de Haida Gwaii : le canot noir*). En 1993, un deuxième moulage est entrepris, mais, cette fois, il est enduit d'une patine verte. Cette œuvre est installée en 1996 à l'aéroport international de Vancouver avec le titre *Spirit of Haida Gwaii: The Jade Canoe* (*Esprit de Haida Gwaii : le canot de jade*). Le plâtre original est quant à lui exposé en permanence au Musée canadien de l'histoire de Gatineau au Québec. En hommage à Reid, les sculptures *Esprit de Haida Gwaii, The Raven and the First Men* (*Le corbeau et les premiers hommes*), 1980, *Mythic Messengers* (*Messagers mythiques*), 1984, et la sérigraphie *Xhuwaji–Haida Grizzly Bear* (*Xhuwaji – Grizzly haïda*), 1990, sont représentées sur le billet de vingt dollars canadien de 2004 à 2012.

LOO TAAS 1986



Bill Reid, *Loo Taas*, 1986
Bois de cèdre rouge, 1520 cm (longueur)
Haida Heritage Centre at Kay Llnagaay, Haida Gwaii

Loo Taas est un canot pour l'océan de 15,2 mètres en cèdre rouge commandé pour l'Expo 86 de Vancouver. Il a été conçu par Bill Reid et construit à Skidegate par une équipe dévouée de sculpteurs, sous la direction de Tucker (Robert) Brown, pendant l'hiver 1985-1986. Sa proue et sa poupe comportent un dessin d'épaulard créé et peint par l'artiste haïda Sharon Hitchcock (1951-2009). En réponse à la demande de Reid d'avoir un nom signifiant « dévoreur de vagues », Kaadaas gaah Kiiguwaay (clan Raven-Wolf), la matriarche Hazel Stevens établit son nom haïda à partir de *loo* (vague) et *taas* (manger). Son histoire remonte à huit cents ans, quand l'arbre de soixante-treize mètres dans lequel il a été sculpté commence à pousser à Haida Gwaii. L'histoire de *Loo Taas* se poursuit encore aujourd'hui alors qu'il continue de participer aux événements importants de la communauté haïda.


Loo Taas à False Creek, Vancouver, Expo 86, 1986, photographe inconnu.

À Ottawa, Reid commence à s'intéresser à la fabrication de canots en voyant un spécimen de la côte du Nord-Ouest du dix-neuvième siècle, peint par Daxhiigang (Charles Edenshaw, 1839-1920) et entreposé au Musée national de l'homme (aujourd'hui le Musée canadien de l'histoire). Voulant en savoir davantage, l'artiste étudie d'autres exemples et lit des ouvrages spécialisés, accumulant des connaissances sur cette forme d'art qui, depuis des siècles, est au cœur de la culture haïda, mais qui, pour lui, représente toujours une énigme. Il commence rapidement à fabriquer un canot lui-même afin d'acquérir une connaissance pratique des méthodes et processus traditionnels. Au début de la décennie 1980, Reid commence à travailler avec le sculpteur haïda Guujaaw (né en 1953) et le sculpteur kwakwaka'wakw Simon Dick (né en 1951) pour construire un canot côtier de 7,5 mètres. *Loo Taas* est fabriqué peu après.

L'histoire de *Loo Taas* est remarquable. L'Ancienne de la communauté et activiste haïda GwaaGanad (Diane Brown) s'en rappelle : « C'était vraiment emballant. Personne n'avait fabriqué de gros canot à Skidegate depuis plus de 100 ans. Le jour où [Bill] l'a traité à la vapeur pour l'ouvrir, tout le village est sorti[1]. » Une fois ses fonctions terminées à l'Expo 86, *Loo Taas* est ramené à la pagaie le long de la côte à partir de Vancouver, suivant des routes de commerce et s'arrêtant dans plusieurs villages sur son parcours. Chaque arrêt génère un « accueil chaleureux » et précipite des festins de célébration[2]. Des segments du périple sont mouvementés, mais *Loo Taas* s'avère immanquablement digne de naviguer sur la mer. Mystérieusement, son arrivée lors d'une grande célébration fastueuse à Skidegate se déroule exactement au même moment que la victoire des Haïdas dans son mouvement passionné de protection des forêts de Gwaii Haanas[3]. En 1989, il est envoyé à Rouen en France : une délégation de Haïdas remonte la Seine dans le canot qui est ensuite exposé au Musée de l'homme à Paris. Puis, en 1998, il exauce le souhait de Reid de transporter ses cendres jusqu'au lieu de son dernier repos : le village autrefois peuplé de T'aanuu à Haida Gwaii. Il vogue encore.

En début de carrière, Reid croyait que les modèles sociaux nécessaires pour produire du grand art haïda étaient irrémédiablement perdus dans le passé. *Loo Taas* lui offre l'occasion d'être témoin du contraire. Chaque étape de fabrication et d'utilisation du canot demande à son peuple de renouer avec qui ils sont et d'adopter, aujourd'hui, les connaissances et les usages ancestraux. Comme l'artiste le proclame, « l'art occidental commence avec la figure, l'art indien de la côte Ouest commence avec le canot[4] ». Grâce à ses liens avec les Haïdas, Reid a fait renaître une composante dynamique de cette culture en même temps qu'essentielle à la santé et à la beauté permanentes de la société haïda. C'est Reid qui l'a fait apparaître, comme un poème pieux, mais sa naissance a été pensée pour ceux qui avaient réellement besoin d'elle.





GAUCHE : Canot haïda traité à la vapeur au Musée d'anthropologie de l'Université de la Colombie-Britannique par Bill Reid et son équipe, 1985, photographie de William McLennan. La technique de la vapeur assouplit le cèdre, le rendant plus flexible, et permet d'élargir l'embarcation en bois après qu'elle ait été sculptée. DROITE : Mise à l'eau du canot *Loo Taas*, 1986, photographie de Ulli Steltzer.

IMPORTANCE ET QUESTIONS ESSENTIELLES

À l'âge de vingt-trois ans, Bill Reid entame une démarche à long terme pour apprendre ce que signifie vraiment être Haïda. Il a été privé de l'expérience fondamentale de grandir comme tel ou de vivre dans le village de Skidegate pendant sa petite enfance. Incapable d'apprendre la langue, il a d'abord du mal à s'identifier à cette communauté. Même si le degré de réussite de sa quête d'identité demeure un sujet de discussions critiques, son apport à l'art et à la culture de la côte du Nord-Ouest de même qu'aux enjeux environnementaux et sociaux liés à Haida Gwaii démontre sa capacité à exploiter son privilège d'étranger. Cet apport est important et devrait être souligné lorsqu'il est aujourd'hui question de son héritage.

LA POLITIQUE CANADIENNE ET LES DYNAMIQUES CULTURELLES



Bill Reid, *Tschumos Brooch* (*Broche Tschumos*), 1956, argent sterling, 3,9 x 6,6 cm, Bill Reid Gallery of Northwest Coast Art, Vancouver. Cette broche appartenait à la mère de Bill Reid, Sophie Reid (née Gladstone).

Pour comprendre l'art de Bill Reid, il est essentiel de tenir compte des dynamiques politiques et culturelles en place au début de sa carrière, c'est-à-dire à la fin des années 1940. Les connaissances et les modes de vie intergénérationnels des Autochtones sont alors presque complètement détruits en raison de la colonisation, à commencer par la mise en œuvre de la draconienne *Loi sur les Indiens*. Le gouvernement colonial et ses politiques législatives ont un effet direct sur la mère de Reid, Sophie Gladstone. Celle-ci survit au système des pensionnats indiens, après avoir été envoyée pendant une année complète, à l'âge de dix ans, dans un établissement dirigé par des méthodistes à Coqualeetza en Colombie-Britannique[1]. Là-bas, on interdit aux élèves de parler leur langue autochtone. De plus, Gladstone est endoctrinée à des croyances chrétiennes et on lui enseigne des habiletés comme la couture afin de lui permettre d'être assimilée à la société eurocanadienne. Ajoutant à cette honte, son mariage à un homme non autochtone signifie que, même si elle peut théoriquement conserver son identité haïda, son statut d'« Indienne » est légalement révoqué. Par extension, elle perd donc son droit automatique de vivre dans son village natal. Par conséquent, Reid n'apprend pas la langue et la culture haïdas de sa mère, laquelle choisit d'ignorer ou de dissimuler son côté haïda, croyant qu'être « indienne » n'apporterait aucun avantage à ses enfants. Elle a plutôt fait preuve de détermination, d'inventivité et de fierté, des qualités qui allaient assurément avoir un effet positif sur son fils.

En prenant conscience des dynamiques colonialistes et de l'histoire, Bill Reid prend la mesure de la tragédie qui s'est abattue sur sa mère et son peuple. L'interdiction de tenir des potlatchs constitue une attaque en règle contre sa culture maternelle. Le potlatch est une cérémonie essentielle aux pratiques créatives et à l'intégrité de la culture au sein des Haïdas et des autres nations de la côte du Nord-Ouest. Toutefois, au même moment où cette interdiction bannit pratiquement le talent artistique autochtone, d'autres initiatives colonialistes cherchent à promouvoir l'artisanat autochtone, avec des visées capitalistes et d'assimilation. À titre d'exemple, la British Columbia Indian Arts and Welfare Society (BCIAWS) travaille en collaboration avec le système des pensionnats indiens et les églises pour encourager les élèves à produire de l'artisanat de style autochtone d'une manière indépendante de leur culture traditionnelle. Des priorités contradictoires sont en jeu. Ainsi, comme le fait remarquer Scott Watson, les pensionnats et externats indiens, qui ont pour « mandat d'assimiler les enfants autochtones aux classes ouvrières du Canada

et de faire disparaître la culture, la langue et les revendications territoriales des Autochtones, font [aussi] la promotion de l'artisanat autochtone[2] ». Même si Bill Reid n'est pas éduqué dans ce système, il reproduit plus tard des motifs d'Alice Ravenhill, la leader de BCIAWS, pour produire ses premiers bijoux, tels que *Pendant/Brooch* (*Pendentif/Broche avec motif de femme sur la lune*), v.1954.





GAUCHE : Bill Reid, *Woman in the Moon Pendant/Brooch* (*Pendentif/Broche avec motif de femme sur la lune*), v.1954, argent sterling, 0,4 x 4,8 cm, Musée d'anthropologie de l'Université de la Colombie-Britannique, Vancouver. DROITE : Bill Reid, *Dogfish Brooch* (*Broche chien de mer*), v.1959, or 22 ct, 7,6 x 3,8 cm, Musée d'anthropologie de l'Université de la Colombie-Britannique, Vancouver. Cette broche est également inspirée des premières recherches de Reid.

En 1948, la BCIAWS et le British Columbia Provincial Museum (aujourd'hui le Musée royal de la Colombie-Britannique) à Victoria tiennent un congrès à l'Université de la Colombie-Britannique pendant lequel une séance est consacrée aux arts et à l'artisanat autochtones. Ellen Neel (1916-1966), une artiste, sculptrice sur bois et entrepreneuse kwakwaka'wakw, lance alors un cri du cœur à l'assemblée d'anthropologues, de fonctionnaires, de chefs religieux et de groupes autochtones pour la levée de l'interdiction de tenir des potlatchs. Elle déclare que l'art autochtone est un « art vivant » et que « la production d'art est si étroitement liée aux offrandes du potlatch que, sans celui-ci, l'art s'atrophiera et mourra[3] ». Elle plaide en faveur d'une réforme, s'exclamant que, « [s]i l'art de mon peuple doit prendre la place qui lui revient à côté du reste de l'art canadien, il doit être un moyen d'expression vivant. Nous, les artistes indiens, devons être autorisés à créer[4]! »



Masques abandonnés sous la contrainte par le peuple kwakwaka'wakw après le potlatch du chef Dan Cranmer en 1921, photographe inconnu.

Même si la marchandisation de l'art et de l'artisanat continue d'être vue comme un moyen potentiel pour les peuples autochtones de générer des revenus, un amendement à la *Loi sur les Indiens*, en 1951, lève l'interdiction de tenir des potlatchs. Les cérémonies traditionnelles et l'expression artistique peuvent reprendre. À ce moment, Reid a trente-et-un ans et est un artiste émergent. Avec le temps, sa position unique de brillant orateur, d'artiste et d'activiste d'ascendance mixte joue un rôle essentiel dans la mise en évidence de la pertinence de l'art de la côte du Nord-Ouest, et ce, d'une manière audible et visible tant pour les Autochtones que les non-Autochtones.

LE PARADOXE DE LA CONSERVATION ET DE LA PÉRENNITÉ

À la fin de la vingtaine, alors qu'il vit à Toronto, Bill Reid fait, tout à fait par hasard, une remarquable découverte qui change le cours de sa vie. Pendant une visite au Musée royal de l'Ontario (MRO) à Toronto, il voit un mât totémique provenant du village de sa grand-mère. La mère de Reid, Sophie Gladstone, est née au sein des Kaadaas gaah Kiiguwaay, le clan Raven-Wolf de T'aanuu, et sa grand-mère, Suudahl (Josephine Ellsworth Gladstone), vient du village ancestral de T'aanuu lui-même[5]. Au début du vingtième siècle, des mâts de ce village sont retirés et envoyés dans des musées; l'ethnologue Marius Barbeau (1883-1969) recueille ainsi l'un de ces mâts qui est ensuite remis au MRO. Reid voit cette œuvre, connue maintenant comme *House 16: Strong House Pole* (*Maison 16 : mât de la solide maison*), 1901, lorsqu'il est à la recherche d'inspiration pour ses bijoux[6]. Le mât est situé au centre d'une cage d'escalier : Reid peut ainsi examiner de près les qualités de ce chef-d'œuvre haïda et en voir tous les détails. Il a grandi sur la côte du Nord-Ouest et c'est pourtant à des milliers de kilomètres, à Toronto, qu'il entre en contact étroit avec une œuvre de ses ancêtres. Celle-ci devient une porte d'entrée vers son identité familiale et un objet clé qui oriente sa compréhension de l'œuvre « gravée profondément », un concept qu'il estime intrinsèque aux objets qui constituent une incarnation physique des valeurs haïdas traditionnelles.





GAUCHE : *House 16: Strong House Pole* (*Maison 16 : mât de la solide maison*), 1901, photographie de C. F. Newcombe. DROITE : Bill Reid, *Raven Brooch* (*Broche corbeau*), 1962, or 22 ct, 6,3 x 5,4 cm, Bill Reid Gallery of Northwest Coast Art, Vancouver. Reid représente le corbeau dans plusieurs de ses œuvres.

L'expérience de Reid au MRO est rendue possible par des efforts anthropologiques qui sont fondamentalement problématiques. La cueillette et la conservation d'œuvres autochtones sont faites avec l'intention de conserver les souvenirs d'un mode de vie menacé, mais le matériel culturel est souvent obtenu ou vendu sous la contrainte, dans une dynamique qui s'apparente au vol. Ces efforts peuvent être critiqués, car ils isolent injustement des peuples autochtones de leur propre culture matérielle. Même si le terme « paradigme du sauvetage » n'est pas encore inventé, la pratique par laquelle les anthropologues et les conservateurs de musée recueillent la culture matérielle des sociétés autochtones afin d'éviter sa destruction est encore courante, même au début de la carrière de Bill Reid[7].



Mâts totémiques à Haida Gwaii, près de Ninstints (Nans Dins, SGang Gwaay Llnagaay), à l'île Anthony (SGang Gwaay), 1957, photographie de Harry Hawthorn prise durant l'expédition à l'île Anthony.

En 1947, deux anthropologues passionnés, Audrey Hawthorn (1917-2000) et Harry Hawthorn (1910-2006), spécialistes de l'art de la côte du Nord-Ouest, arrivent à l'Université de la Colombie-Britannique. En 1950, Wilson Duff (1925-1976) devient le conservateur en anthropologie au British Columbia Provincial Museum (aujourd'hui le Musée royal de la Colombie-Britannique) à Victoria. Ensemble, ils poursuivent la mode de recueillir et de conserver des mâts. Reid lui-même participe à des voyages pour en recueillir dans des villages haïdas abandonnés : d'abord à T'aanuu et Skedans en 1954, puis à Ninstints (Nans Dins, SGang Gwaay Llnagaay) en 1957. Ces voyages, surtout celui à T'aanuu (T'aanuu Llnagaay), le village de sa grand-mère, touchent profondément l'artiste, car il peut imaginer la splendeur de la vie haïda à une certaine époque. Il voit le « sauvetage » des mâts comme une réussite s'imposant tel un acte de conservation et de pérennité. « Même si la plupart ont été abîmés par les intempéries, écrit-il, les mâts haïdas démontrent un si haut standard de réalisation artistique que leur perte aurait été tragique[8]. »

Reid peut voir à quel point ces mâts sont utiles pour que des sculpteurs contemporains les reproduisent. Pourtant, il n'arrive jamais à oublier la « beauté désolante » des mâts « debout ou couchés dans les ruines des villages abandonnés[9] ». L'attrait de vouloir intégrer les vieilles façons de faire des Haïdas à la vision contemporaine est contradictoire avec le profond respect que l'artiste éprouve envers la sagesse et la beauté évidentes des conditions naturelles ayant initialement donné naissance à la culture haïda.

Vu son ascendance haïda, Reid sent peut-être qu'il a le droit de participer au retrait des mâts ou, plus encore, qu'il a même une obligation morale de préserver cette partie de son héritage[10]. Ces gestes de conservation sont paradoxaux, car, d'une part, le retrait des mâts est injuste et problématique à plusieurs égards – ils auraient dû être laissés à leur emplacement original, dans le respect de l'intégrité de leur culture, quoique Reid l'ignorait. D'autre part, les collections qui en découlent, telle que celles du Musée royal de la Colombie-Britannique et du Musée d'anthropologie de l'Université de la Colombie-Britannique, sont utilisées aujourd'hui par de nombreuses personnes, dont les Haïdas, pour soutenir l'activité et les connaissances culturelles au lendemain de la colonisation.





GAUCHE : Mât totémique à Haida Gwaii, près de Ninstints (Nans Dins, SGang Gwaay Llnagaay), à l'île Anthony (SGang Gwaay), 1957, photographie de Harry Hawthorne prise durant l'expédition à l'île Anthony. DROITE : Mât totémique de façade de maison (gyaagang), v.1850, bois de cèdre rouge, peinture, 3300 x 1300 x 600 cm, Musée d'anthropologie de l'Université de la Colombie-Britannique, Vancouver. Mât photographié en 1957 par Harry Hawthorne, dans son cadre original, à Ninstints (Nans Dins, SGang Gwaay Llnagaay) à l'île Anthony (SGang Gwaay), avant son transfert à l'Université de la Colombie-Britannique.

En 1952, le British Columbia Provincial Museum engage l'Ancien et artiste kwakwaka'wakw Naka'pankam (Mungo Martin, 1879-1962) pour sculpter de nouveaux mâts. Reid travaille avec lui en 1957. Cette expérience est d'une importance capitale, car Naka'pankam est résolu à contrer l'oubli des anciennes façons de faire et Reid peut constater ce qu'impliquent le souvenir et la mise en œuvre des traditions. Naka'pankam raconte des histoires qu'il met en valeur avec des chansons et, soutenu par Amanda, la fille de Reid, il amorce une série d'échanges de cadeaux fabriqués à la main, rappelant ainsi les cérémonies de potlatch qui font partie intégrante des sociétés de la côte du Nord-Ouest[11]. Pour Reid, l'excellence de Naka'pankam est « projetée comme une conviction intime[12] ».

Après cette expérience, Bill Reid est embauché par l'Université de la Colombie-Britannique, d'abord pour la tâche de restaurer des mâts récupérés. Toutefois, il devient rapidement évident que les conserver dans leurs conditions authentiques, soumises aux intempéries, n'est pas possible. Sculpter des reproductions s'avère plus logique. En temps voulu, Reid et le sculpteur kwakwaka'wakw Doug Cranmer (1927-2006) sont mandatés pour construire le *Haida Village* (*Village haïda*), 1958-1962. Tout à coup, Reid lui-même est l'un des sculpteurs contemporains qui reproduisent d'anciens mâts pour les intégrer au présent. Avoir un accès prolongé aux œuvres de maîtres anciens permet à l'artiste de les reproduire directement. Cette expérience est inestimable dans son évolution artistique. Il devient assez habile pour développer ses propres œuvres tout en étant persuadé que ce qu'il fait est authentiquement haïda.




GAUCHE : Érection d'un mât commémoratif dans le *Haïda Village* (*Village haïda*) à Totem Park, à l'Université de la Colombie-Britannique, 1962, photographie de George Szanto. La maison haïda est visible à gauche et un double mât mortuaire, à droite. DROITE : Bill Reid peignant un mât d'intérieur de maison pour le *Haïda Village* (*Village haïda*), v.1962, photographie de Derek Applegarth.

L'ART HAÏDA ET LE MUSÉE

Pendant les années 1950, Bill Reid se met à interagir plus directement avec la communauté haïda. En assistant aux funérailles de son grand-père à Skidegate en 1954, il se rend compte directement des effets du colonialisme sur la communauté. À cette époque, il s'inquiète de plus en plus du sort du peuple haïda et est sensible aux répercussions des pertes subies, même s'il a grandi dans des conditions fort différentes[13]. Malgré ses débuts dans un monde eurocanadien et son éducation lui donnant une perspective privilégiée et occidentalisée, il remet en question ces points de vue alors que sa carrière progresse.

Ce monde eurocanadien dans lequel Bill Reid a évolué en est un où les études culturelles autochtones se font dans les musées et les universités. Les « spécialistes » culturels sont des universitaires hautement qualifiés : des historiens et des anthropologues dont les méthodes pour recueillir et conserver le savoir culturel sont appuyées par des gouvernements fondés par des colonies. Plusieurs des personnes qui deviennent les collègues professionnels et les amis de Reid, comme les anthropologues Harry Hawthorn et Wilson Duff, sont de soi-disant spécialistes universitaires. Les liens qu'il forme dans ces milieux institutionnels sont essentiels à sa reconnaissance comme artiste majeur. Il est à la fois impliqué dans les efforts des musées et soutenu par ceux-ci.



Bill Reid, *Bear Sculpture* (*Sculpture ours*), v.1963, bois de cèdre avec peinture et adhésif, 130 x 250 x 120 cm, Musée d'anthropologie de l'Université de la Colombie-Britannique, Vancouver. Walter C. Koerner, philanthrope ayant soutenu l'expédition de 1957 à l'île Anthony (SGang Gwaay), commande à Reid la création de cette sculpture pour sa collection personnelle, mais l'offre à l'Université de la Colombie-Britannique en 1963.

En 1954, Hawthorn dirige un « projet de recherche indien » complet qui vise à exposer les problèmes contemporains auxquels sont confrontés les peuples autochtones. *The Hawthorn Report*, comme on l'appelle, comporte une partie sur le rôle économique de l'artisanat autochtone et se concentre sur le potentiel de la mise en œuvre de programmes éducatifs destinés à améliorer l'efficacité du rendement des « produits [culturels] indiens[14] ». Le rapport explore des stratégies de commercialisation faisant la promotion du bien-être des communautés autochtones par la monétisation de leur art. L'artisanat jugé prometteur est uniquement celui ayant formé « une composante stable des échanges entre Indiens et Blancs depuis le premier contact[15] ». Le rapport démontre que l'insistance permanente du gouvernement colonial à détacher les objets faits à la main de leurs communauté et fonctions cultuelles est ultimement bénéfique à la prospérité des peuples autochtones. On encourage les artistes à créer des œuvres uniquement pour les vendre hors des communautés et leurs pratiques sont considérées comme étant étrangères à leur propre culture.





GAUCHE : Bill Reid sculptant *Skidegate Dogfish Pole* (*Mât du chien de mer de Skidegate*), v.1976, photographie de William McLennan. DROITE : Cérémonie d'érection du *Mât du chien de mer de Skidegate*, 1978, photographie de Kuldip Gill.

Dans les décennies qui suivent, la compréhension qu'a la société du rôle de l'art dans les cultures autochtones se développe en même temps que l'œuvre de Reid et celle de nombreux artistes autochtones. Malgré tout ce que le musée offre, Bill Reid prend conscience de la différence fondamentale entre les œuvres produites en réponse aux initiatives institutionnelles et celles ancrées dans les communautés cultuelles habitées. En 1978, il finit de sculpter *Skidegate Dogfish Pole* (*Mât du chien de mer de Skidegate*) en l'honneur de sa mère et de la communauté haïda. Il le fait avec les gens de la communauté qui, ensuite, procèdent à l'érection du mât. « Les autres sculptures ont toutes été faites pour l'université et sous la direction des gens des musées; elles étaient donc des pièces de musée avant même leur création, dit-il. Celle-ci aura une légère signification rituelle symbolique, je crois[16]. » Les témoignages de la communauté confirment que la signification de l'œuvre est profonde.

LA RENAISSANCE ET LA RÉSISTANCE

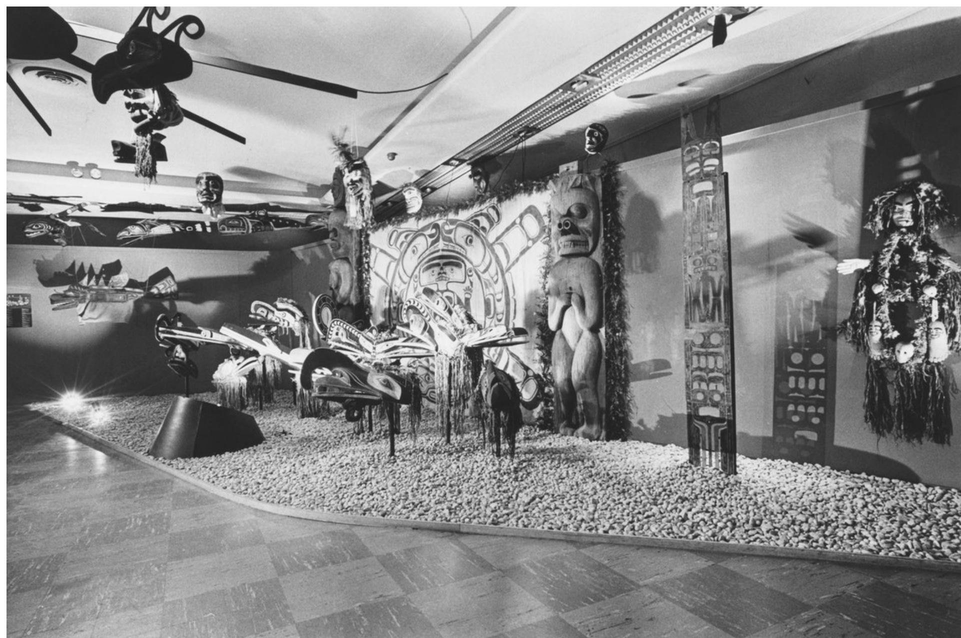
En 1956, Bill Reid rédige et enregistre un monologue qui est diffusé à la radio de la CBC. Il y expose son point de vue sur l'« art indien [qui est un] art mort[17] ». Ces artistes, dit-il, qui produisent des objets sous forme traditionnelle, comme Naka'pankam (Mungo Martin) et lui-même, sont des « pratiquants de l'atavisme qui tâtonnent dans les grands moments du passé, ils sont déconnectés par rapport à l'impulsion et au modèle social ayant produit l'art[18] ». (Les pratiquants de l'atavisme sont ceux qui reviennent à quelque chose d'ancien ou d'ancestral dans la façon de penser ou d'être.) Ce propos reflète sa croyance voulant qu'il y ait eu une période « classique » ayant culminé au dix-neuvième siècle, lorsque la culture haïda a atteint l'apogée d'une grande expressivité avant d'être détruite par des impératifs coloniaux.





GAUCHE : Naka'pankam (Mungo Martin), *Totem Pole* (*Mât totémique*), 1951, cèdre et peinture, 1100 cm (hauteur), Musée d'anthropologie de l'Université de la Colombie-Britannique, Vancouver. DROITE : Naka'pankam (Mungo Martin) restaurant un mât totémique, 1949, photographe inconnu.

Bill Reid soutient que les tentatives modernes pour créer un art haïda authentique sont essentiellement impossibles et ont par conséquent besoin de nouveaux paradigmes. Il recommande donc que la seule approche légitime de l'époque actuelle consiste à voir les œuvres d'art, telles que présentées dans les galeries et les expositions, « pour elles-mêmes », pour les qualités universelles de beauté, de force et d'effet émotionnel que l'on trouve dans « n'importe quelle grande œuvre d'art[19] ». Chez les nombreux spécialistes et historiens non autochtones, le cadre dans lequel l'artiste inscrit son point de vue engendre la notion voulant que ceux qui créent de l'art et s'inspirent de ce passé classique font partie d'une « renaissance ». Autrement dit, ils font renaître quelque chose qui est mort. En dehors de la communauté haïda, Reid est vu comme le fer de lance de cette renaissance.



Vue d'installation de l'exposition *Arts of the Raven* (Les arts du corbeau), Musée des beaux-arts de Vancouver, 1967, photographe inconnu.

Au début de la carrière de Bill Reid, dans les années 1950, le monde de l'art s'intéresse somme toute peu à l'art autochtone. Ce fait s'explique surtout parce que, dans la trame de l'art occidental, un vocabulaire permettant de comprendre l'art autochtone à travers une perspective autochtone n'a pas encore été créé et, par extension, les créateurs autochtones ne sont pas reconnus comme des artistes. Jusque-là, le champ de l'histoire de l'art a interprété la production autochtone comme un « art primitif » et un peu plus qu'une tentative ethnologique. Des anthropologues, depuis longtemps intéressés aux cultures autochtones historiques, écrivent sur l'œuvre d'artistes contemporains au sein de leur cadre culturel distinct en plus de l'analyser et de l'exposer. D'autres, toutefois, voient les œuvres autochtones comme provenant du passé « classique » dans le contexte d'autres grandes traditions artistiques universelles. La perspective de la renaissance est conforme aux objectifs de renouveau des commissaires, des universitaires et des praticiens qui souhaitent attirer l'attention sur la valeur de l'art autochtone et sur ses créateurs actuels. L'exposition *Arts of the Raven: Masterworks by the Northwest Coast Indian* (Les arts du corbeau : chefs-d'œuvre des Indiens de la côte du Nord-Ouest), présentée en 1967 au Musée des beaux-arts de Vancouver, constitue un moment charnière dans le changement fondamental des perspectives sur l'art autochtone.

Aldona Jonaitis constate que le « métarécit de la renaissance » peut être considéré comme une invention des spécialistes non autochtones, dont plusieurs sont associés à des musées et influencés par le marché de l'art[20]. Le récit du passé classique qui meurt et renaît rehausse la valeur des objets au sein des collections et renforce la puissance de ceux qui peuvent leur accorder

cette renaissance. Bill Reid, de manière complexe et interconnectée, travaille sur deux plans, à la fois à titre de spécialiste et à celui d'artiste qui profite du fait que ses propres œuvres sont considérées comme des « archétypes de la renaissance[21] ». Pendant cette période, la résilience et la faculté d'adaptation des peuples autochtones en viennent toutefois à être considérées davantage comme du « changement » et de la « continuité » plutôt que comme une « fin » et un « nouveau départ[22] ». Les mouvements artistiques autochtones de l'époque, comme la Gitanmaax School of Northwest Coast Indian Art, mettent l'accent sur la continuité et l'innovation, croyant que « l'art autochtone a toujours évolué lentement par l'éducation depuis le début des temps[23] ». En raison de ces idées, Reid est dorénavant considéré comme faisant partie d'un continuum qui comprend, en plus de lui-même, ses contemporains, tels que Naka'pankam, Doug Cranmer, Tony Hunt Sr. (1942-2017) ou encore Henry Hunt (1923-1985).



Bill Reid, *Sgwaagan – Sockeye Salmon Pool Sgw'ag'ann* (*Sgwaagan, étang de saumons sockeye Sgw'ag'ann*), 1991, sérigraphie, 56 x 76 cm, Bill Reid Gallery of Northwest Coast Art, Vancouver. Les estampes de Reid sont un exemple des œuvres qu'il a créées pour le public contemporain à l'aide d'un nouveau moyen d'expression.

L'expression « art contemporain » est plus appropriée que « renaissance » pour décrire comment l'art autochtone commence à circuler en périphérie du courant dominant. D'ailleurs, la situation est la même partout au Canada et aux États-Unis. Les artistes comme Reid créent pour un nouveau public et dans un nouveau contexte, lesquels sont bien différents de ceux de leurs ancêtres ayant vécu les répercussions dévastatrices de la Loi sur les Indiens. Au fil du temps et suivant la volonté des artistes, conservateurs, spécialistes et historiens

autochtones et non autochtones à voir selon une perspective autochtone et à développer un vocabulaire pour traiter de l'art autochtone, la voix des artistes haïdas et leurs œuvres en constante évolution ont recommencé à être vues et entendues.

LES TENSIONS DE L'EXISTENCE

Comme la spécialiste haïda/tsimshian Marcia Crosby le soutient, Bill Reid n'est ni à la fin ni au début, mais plutôt au milieu de l'histoire haïda; son état perpétuel entre l'être et le devenir déclenche des tensions et des contradictions dans sa façon de comprendre sa propre position[24]. Étant donné que ses identités canadienne et haïda sont enchevêtrées, tout récit que Reid assigne à l'une ou à l'autre « laisse peu de place aux paradoxes et aux complications de son histoire personnelle, et encore moins aux multiples récits de la culture et de la société haïdas[25] ».



Angle nord-est des rues Yates et Douglas, Victoria, Colombie-Britannique, 1947, photographie de Duncan Macphail. Reid a grandi à Victoria.

Reid incarne plusieurs voix, il est en quelque sorte un nomade, il se déplace entre des contextes culturels, qu'ils soient artistiques, conceptuels, sociaux ou physiques[26]. Cette agilité multiplie les possibilités qui s'offrent à lui et prolonge simultanément le questionnement permanent interne et externe sur son identité. Parfois, l'artiste se décrit comme « un bon protestant de race blanche d'origine anglo-saxonne canadienne » et exprime un « point de vue non indien », alors qu'à d'autres moments, il s'identifie comme Haïda en adoptant une position où il a « le droit de raconter l'histoire[27] ». Il décrit les Haïdas comme « [s]a famille » ou « [s]es seuls parents » tout en reconnaissant avoir une relation « éloignée » avec sa culture maternelle. Il n'habite jamais en permanence à Skidegate, le village haïda d'où sa mère est originaire, même s'il le visite souvent à l'âge adulte.

La position de Bill Reid en tant qu'artiste d'ascendance mixte est souvent changeante, ce qui est déchirant pour lui. Il aime percevoir le monde et son processus créatif de plus d'une manière et explique : « Je crois que les figures sur le mât totémique que je sculpte à Skidegate, par exemple, ont grandi dans cet arbre pendant sa croissance. Il me suffit de retirer les couches externes et elles seront là. D'un autre côté, mon esprit me dit que c'est complètement ridicule et que ce sont des balivernes romantiques. Je peux vivre avec les deux points de vue. Et je les aime tous les deux[28]. » En matière d'identité, Reid est un important catalyseur d'une démarche critique contemporaine portant sur les catégorisations rigides et la fluidité des perceptions.



Bill Reid, *The Raven and the First Men* (*Le corbeau et les premiers hommes*), v.1955, gravure à l'argent sur papier, 9,5 x 18 cm, Bill Reid Gallery of Northwest Coast Art, Vancouver.

On affirme souvent que Bill Reid incarne le corbeau filou (Xhuuya), comme on le voit dans *The Raven and the First Men* (*Le corbeau et les premiers hommes*), 1980. Ce personnage puissant et complexe de la mythologie haïda est un magicien, un transformateur, un porteur de chaos d'humeur changeante et complaisante en plus d'être un héros culturel. L'auteur et historien Robert Bringhurst voit la position de l'artiste à travers une perspective mythologique. Dans la littérature haïda, fait-il remarquer, il est difficile de discerner si « les histoires créent les personnages, les esprits qui les habitent, ou si c'est l'inverse[29] ». Le corbeau est décrit comme étant avide et malicieux, mais il est aussi serviable et créatif. Il libère des humains enfermés dans une mye, mais il apporte aussi la lumière (la connaissance) dans le monde[30]. Il rappelle aux humains que les choses ne sont pas toujours comme elles le semblent. Reid se compare lui-même et est comparé par d'autres au corbeau, car son parcours pour devenir un artiste bien connu et au service du peuple haïda est rempli de péripéties qui n'auraient pu être prévues.

Pendant que Bill Reid forme son identité, le Canada fait de même. La réalisation du Pavillon des Indiens du Canada à l'Expo 67 de Montréal offre un exemple tangible des dynamiques politiques tumultueuses de l'époque. En effet, Reid est invité à se joindre à un groupe de plus d'une dizaine d'artistes autochtones, dont Alex Janvier (né en 1935), George Clutesi (1905-1988), Norval Morrisseau (1931-2007) et Henry Hunt, pour exposer ses œuvres dans le Pavillon des Indiens du Canada. Cette exposition s'avère provocante et avant-gardiste en changeant les perceptions du public envers l'art, l'histoire et la culture autochtone. Reid est en désaccord avec le comité consultatif et choisit donc d'exposer son œuvre *Eagle and Bear Box* (*Boîtier aigle et ours*), 1967, dans le Pavillon du Canada, un édifice destiné à exposer, sous un éclairage différent, la diversité complexe du pays.



Bill Reid, *Eagle and Bear Box* (*Boîtier aigle et ours*), 1967, or 22 ct, 10,2 x 11 x 13,3 cm, Musée d'anthropologie de l'Université de la Colombie-Britannique, Vancouver.

LE FORMALISME, LA MODERNITÉ ET L'AUTOCHTONIE

Vers le milieu du vingtième siècle, des œuvres autochtones historiques commencent à être vues à la lumière du mouvement moderniste et plus globalement du formalisme. En 1946, les artistes surréalistes Max Ernst (1891-1976) et Barnett Newman (1905-1970) montent l'exposition *Northwest Coast Indian Painting* (Tableaux indiens de la côte du Nord-Ouest) à la Betty Parsons Gallery à New York, qui est uniquement axée sur les qualités formelles et stylistiques des œuvres. Ainsi, quand Reid arrive sur la scène artistique canadienne, la première exposition consacrée à l'art de la côte du Nord-Ouest, recourant au formalisme pour la mise en exposition, a déjà eu lieu. Comme l'explique la conservatrice et historienne de l'art Kathryn Bunn-Marcuse, dès les années 1960, l'intérêt envers les aspects formalistes de l'art autochtone « supplante toutes les préoccupations culturelles, dépossédant les œuvres de leurs liens avec le territoire ou les principaux privilèges[31] ». Par conséquent, sur la côte du Nord-Ouest, des historiens de l'art et des commissaires commencent à déplacer des objets d'art autochtones « des murs poussiéreux de l'ethnographie vers les piédestaux de la galerie d'art[32] ».

Pour Reid, Bill Holm (né en 1925) et Wilson Duff, commissaires de l'exposition *Arts of the Raven: Masterworks by the Northwest Coast Indian* de 1967, le recours à un langage formaliste contribue à positionner l'art de la côte du Nord-Ouest au sein d'un cadre universaliste et en tant qu'expression d'une « humanité essentielle[33] ». Les œuvres sont alors conviées dans le monde du grand art, leur statut rehaussé, ce qui a par conséquent augmenté leur valeur globale, culturelle et économique. Mettre l'accent sur des maîtres-artistes ciblés, tels que Daxhiigang (Charles Edenshaw, 1839-1920), et préciser ce qu'on leur attribue, un des grands avantages de l'analyse formelle, a également contribué à cette transition.



Bill Reid, *Haida Wolf – Godji* (*Loup haïda – Godji*), 1979, sérigraphie sur papier, 76 x 56 cm, Bill Reid Gallery of Northwest Coast Art, Vancouver.

Bill Reid joue un rôle dans presque tous les aspects de cette entreprise. Parallèlement aux créations de Daxhiigang, ses œuvres sont mises de l'avant dans les expositions. Avec Duff, il rédige des textes qui ont favorisé l'appréciation de l'art de la côte du Nord-Ouest. Quant à Holm, il élabore le langage de l'analyse formelle. Avec d'autres artistes, galeristes et collectionneurs, Reid profite de l'augmentation de la valeur commerciale et de la viabilité de la production artistique de la côte du Nord-Ouest.

Reid et ses collègues ont envisagé la réaffectation d'objets autochtones comme « art » en guise de geste d'indépendance culturelle, de reconnaissance et d'éloge. Cependant, du point de vue de certaines personnes engagées dans la résistance et l'activisme autochtones, il s'agit d'un « geste de suppression[34] ». Produire des objets d'art indépendants de l'expérience vécue est à l'encontre de l'objectif de nombreux artistes, particulièrement ceux qui travaillent au sein de cadres autochtones. Le début des années quatre-vingt stimule des débats au sujet de l'accès aux connaissances autochtones dans la présentation des œuvres d'art, du besoin d'en avoir et du droit souverain des artistes des Premières Nations à déterminer le contexte dans lequel leurs œuvres sont transmises[35]. La notion voulant que les Occidentaux puissent repérer, dans les œuvres, des valeurs universelles fondées sur des normes générales est vue comme menant à l'effacement des savoirs locaux[36]. Comme Marcia Crosby le soutient, mettre au premier plan l'esthétique d'un objet au

détriment de sa signification sociale et politique donne lieu à un « art indien dépolitisé[37] ». Autrement dit, assigner une signification à un objet sans connaître le contexte exact dans lequel il a été créé mène à des interprétations erronées et retire à ses créateurs leur pouvoir.

Même si Reid appuie l'inclusion de l'art de la côte du Nord-Ouest dans les lieux institutionnels « *white cube* » (cube blanc) du monde international de l'art moderne, en 1983, il fait face à cette question précise, déclarant : « Je ne crois pas qu'on puisse prendre la conception et l'art sans parler également aux personnes[38] ». À cette époque, la voix du peuple haïda retentit pour résister à l'oppression et au contrôle coloniaux permanents. En seulement quelques années, plusieurs personnes d'ascendance haïda se retrouvent littéralement *dans* l'art de Reid, pagayant dans *Loo Taas*, 1986.



Loo Taas, 1986, sur l'eau lors de l'ouverture du Haida Heritage Centre at Kay Llnagaay, 2007, photographie de J. Baird.

L'ACTIVISME POUR LA JUSTICE SOCIALE

Pendant que la réputation de Bill Reid grandit, il s'engage de plus en plus dans les questions politiques et sociales de la Nation haïda. À compter de 1976, il commence à travailler sur le mât de façade du bureau de Conseil de bande à Skidegate, le village de sa mère. Il travaille sur le site de Kay Llnagaay (Sea Lion Town) avec les artistes haïdas Guujaaw (né en1953), Robert Davidson (Guud San Glans, né en 1946) et Gerry Marks (1949-2020) ainsi qu'avec le sculpteur nuu-chah-nulth Joe David (né en 1946). Il espère obtenir des investissements financiers de la communauté et la participation de la population locale au projet. Même s'il ne reçoit pas de dons en argent et l'attention qu'il espérait avoir, lorsque le mât est érigé en 1978, Reid est remercié chaleureusement par la communauté qui tient une cérémonie rituelle et un festin. Quelques décennies plus tôt, l'artiste avait reçu le nom haïda Iljuwas (« Celui qui est princier » ou « Celui qui est viril ») et, lors de l'érection du mât, ce nom est confirmé publiquement.



Guujaaw et d'autres meneurs de la communauté à Athlii Gwaii, le 31 octobre 1985, photographie de Mark van Manen.

De 1985 à 1987, Bill Reid prête sa renommée, tant en mots que par son travail, à la résistance haïda contre l'exploitation forestière industrielle détruisant Gwaii Haanas, la région sud de Haida Gwaii. La Nation haïda a pris la décision de rejeter le projet endossé par le gouvernement, ce qui l'a amenée, avec ses alliés, à former un blocus respectueux au lieu historique Athlii Gwaii (île Lyell) pour empêcher les compagnies forestières d'abattre des arbres sur leurs terres ancestrales. En février 1986, Reid se présente devant le comité consultatif sur le milieu sauvage du gouvernement pour exprimer son mépris envers l'exploitation forestière en continu permise à Haida Gwaii.

L'année suivante, il décide de cesser de travailler sur la version grandeur nature de *Spirit of Haida Gwaii* (*Esprit de Haida Gwaii*), 1986, son importante commande pour l'Ambassade du Canada à Washington, D.C. Il choisit d'utiliser son influence pour tenter de persuader le gouvernement de respecter les souhaits des citoyens, déclarant aux fonctionnaires que l'utilisation de symboles haïdas comme « poudre aux yeux canadienne à Washington » était inappropriée alors qu'on refusait au peuple haïda le droit de conserver ses terres natales et son héritage[39]. Plus tard au printemps, il répond à la demande du chef haïda Chee Xial (Miles Richardson Sr.) pour aider à maintenir le blocus. Quand il s'y rend, il s'assoit seul au centre de la route, taillant un morceau de bois. À ce moment, de nombreux Haïdas qui ont passé des mois à participer au blocus doivent reprendre leur emploi habituel. Quand les travailleurs forestiers arrivent et réalisent que Bill Reid leur bloque la voie, ils font demi-tour et partent pour ne plus jamais revenir. L'artiste devient la « dernière personne à imposer le blocus[40] ».

L'ultime geste militant d'importance de Bill Reid tient dans la création de *Loo Taas*, 1986, un projet qui coordonne la revitalisation culturelle de la communauté haïda avec les préoccupations politiques et environnementales de l'époque. Depuis 1985, le mouvement haïda pour sauver Gwaii Haanas est l'une des principales préoccupations de l'activisme. Simultanément, *Loo Taas* prend vie dans et avec la communauté de Skidegate. Après son apparition à l'Expo 86, l'élégant canot de haute mer est ramené à la pagaie le long de la côte, visitant plusieurs communautés sur les routes de commerce traditionnelles et rallumant la connaissance et la fierté liées aux modes de vie des Haïdas. Les organisateurs s'entendent pour dire que ce périple est une « mission de paix », mais, si la position du gouvernement ne change pas, il se transformera en « sentier de guerre[41] ». À Skidegate, l'arrivée de *Loo Taas* est soulignée par une énorme célébration de retour à la maison qui se déroule le

11 juillet 1987. Juste comme le festin commence, un hélicoptère atterrit sur le terrain de base-ball. À bord se trouve le ministre de l'Environnement du Canada, Tom McMillan. À la joie de tous, il annonce que la province et le Canada se joignent aux Haïdas pour la protection de Gwaii Haanas.



Première mise à l'eau de *Loo Taas*, 1986, photographie du Guujaaw.

Aujourd'hui, *Loo Taas* trône fièrement au Haida Gwaii Museum at Kay Llnagaay et continue d'être investi au sein de cérémonies et d'autres activités locales. Ce canot est sans doute la plus grande réalisation de son créateur à cause du rôle qu'il a joué et qu'il continue de jouer dans la santé de la Nation haïda. Reid est né à une époque où les pratiques culturelles autochtones sont illégales. Pourtant, à la fin de sa vie, il confie à la Nation haïda un cœur vivant – un dévoreur de vagues –, un canot qui sera nourri en voguant sur l'eau avec des générations de Haïdas y pagayant.

L'HÉRITAGE D'UN ESPRIT DYNAMIQUE



Le Haida Heritage Centre at Kay Llnagaay, v.2020, photographie de Dorin Odiatiu.

Bill Reid est incontestablement une figure importante de l'histoire de l'art haïda et canadienne. Tant comme personne que comme artiste, il a fait face aux nombreuses difficultés mais aussi aux bons côtés de l'identité haïda et canadienne qui surgissent parallèlement aux priorités de la décolonisation à la fin du vingtième siècle. Au cœur des projets de sa vie, qu'ils soient spirituels, politiques, sociaux ou artistiques, se trouve une question d'identité : comment, dans une dynamique de plus en plus complexe, en arrivons-nous à nous voir, nous connaître et nous comprendre ainsi qu'à voir, connaître et comprendre les autres?

Reid a reçu de nombreuses récompenses dans sa vie, dont le National Aboriginal Lifetime Achievement Award, l'Ordre de la Colombie-Britannique et la Médaille des arts connexes de l'Institut royal d'architecture du Canada. Il a également refusé l'Ordre du Canada pour proclamer son soutien envers les Haïdas. De nombreux établissements ont été fondés en son honneur, comme la Bill Reid Gallery of Northwest Coast Art à Vancouver, le Bill Reid Centre for Northwest Coast Studies à l'Université Simon Fraser et le Bill Reid Teaching Centre (Yaahl SGwaansing Naay ou Solitary Raven House) au Haida Heritage Centre at Kay Llnagaay à Skidegate. Au centre d'enseignements, des ateliers et des salles de classe offrent des locaux à « une nouvelle génération d'apprentis haïdas » pour qu'ils puissent « apprendre leur art des maîtres sculpteurs et concepteurs, assurant ainsi la pérennité des techniques et des formes de l'art haïda[42] ».



Bill Reid dans son atelier avec son ami de longue date, le Dr Phil Gofton, 1988, photographie de Robert Duchesnay.

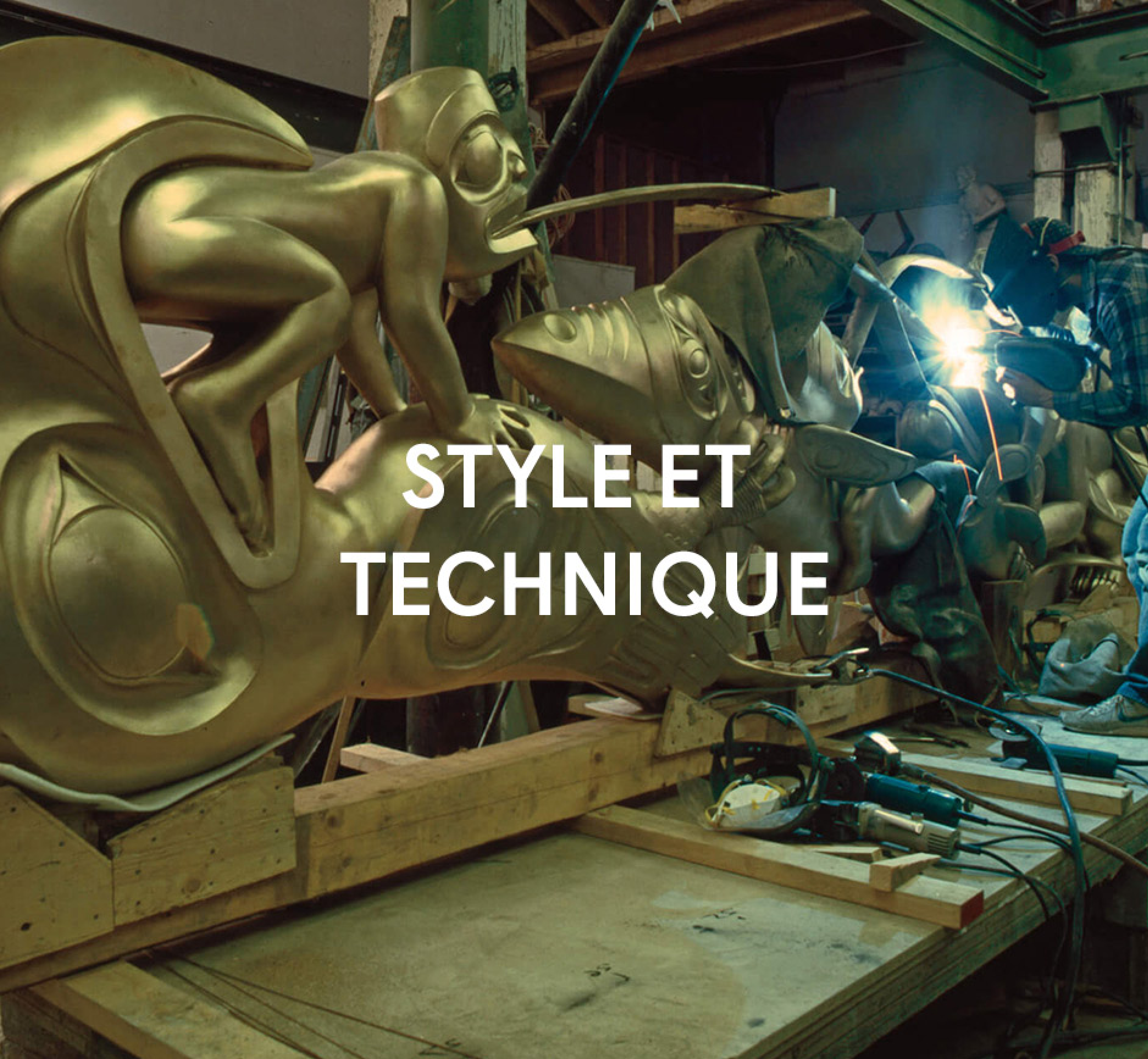
Selon Martine J. Reid (née en 1945), « Reid a joué un rôle clé en présentant au monde entier les grandes traditions artistiques des peuples autochtones de la côte du Nord-Ouest de l'Amérique du Nord[43] ». Son héritage, écrit-elle, comporte « l'intégration de techniques modernes et de nouvelles formes conceptuelles d'expression, de styles, de genres et de disciplines à ces traditions; de même que l'enseignement à des artistes émergents et l'exercice d'une influence sur eux[44] ».

Les récits ancestraux et les techniques formelles qui dynamisent l'art haïda donnent à Bill Reid un cadre dans lequel il peut exprimer son identité et ses croyances avec respect et gaieté. Son art finit par incarner une manière d'être à la fois fondée sur des principes et adaptative, à la fois structurée et fluide et, surtout, bien conçue et joyeuse. Il croit que l'identité d'une personne est le plus profondément construite par ce qu'elle fait ou fabrique[45].



Jim Hart, *Respect to Bill Reid Pole* (*Mât en hommage à Bill Reid*), 2000, cèdre, métal et peinture, 149 x 137 x 84 cm, Musée d'anthropologie de l'Université de la Colombie-Britannique, Vancouver.

Au-delà des récompenses et des prix, l'héritage de Reid a permis d'attirer l'attention sur Haida Gwaii et sur la manière de reconnaître les artistes et les traditions. De plus jeunes générations d'artistes de la côte du Nord-Ouest, comme Don Yeomans (né en1958), Jim Hart (7idansuu, né en1952), Lawrence Paul Yuxweluptun (né en 1957) et Gwaii Edenshaw (né en 1977), reconnaissent l'impact de Reid et de son héritage. Pendant ce temps, la Bill Reid Gallery of Northwest Coast Art, qui a ouvert ses portes en 2008, soutient la prochaine génération d'artistes et maintient un lien essentiel entre Haida Gwaii et la Ville de Vancouver. En 2013, une rétrospective importante sur Daxhiigang (Charles Edenshaw) a été présentée au Musée des beaux-arts de Vancouver. Puis, en 2018, *Edge of the Knife* (*SGaawaay K'uuna*), réalisé by Gwaai Edenshaw, le premier long métrage entièrement tourné en langue haïda, a été présenté au Festival international du film de Toronto. Aujourd'hui, Haida Gwaii est un lieu vibrant où l'on pratique de nouveau l'art, le chant et les cérémonies. L'esprit des gens s'y épanouit.



STYLE ET TECHNIQUE

Pendant sa formation d'apprenti auprès du maître-sculpteur Naka'pankam (Mungo Martin), Bill Reid commence à saisir le caractère visuel complexe de l'art haïda. Il en tire une forme d'art qui correspond à l'esprit du temps des traditions artistiques de la côte du Nord-Ouest de l'après-guerre. Du début des années 1950 à la fin des années 1960, alors qu'il est enfin reconnu à sa juste valeur, Reid apprend ce que veut dire être un artiste haïda. Son travail créatif se diversifie pour englober une vaste gamme de matériaux, d'outils et de techniques. Même s'il expérimente en créant des œuvres sur papier, il se voit plutôt comme un orfèvre, un joaillier et un sculpteur. Chacun de ses projets s'appuie sur des relations avec d'autres créateurs,

spécialistes ou professionnels du monde de l'art, ou en résulte. La façon dont Reid a envisagé la création et la qualité des relations qu'il a entretenues dans sa pratique permettent de comprendre sa vision.

SAVOIR VISUEL HAÏDA ET ZONES DE CONTACT

Bill Reid grandit dans le monde occidental, loin de la culture haïda et de ses façons de voir et de faire traditionnelles. Lorsqu'il entre en contact plus étroit avec la branche haïda de son arbre généalogique, il commence à comprendre sa position entre deux cultures. Tout au long de sa vie, il transforme cet entre-deux à son avantage. Alliant compétence et intelligence, il devient un intermédiaire essentiel dans l'exposition de deux concepts distincts, mais néanmoins liés : le savoir visuel haïda et les zones de contact.



Albert Edward Edenshaw (attribué à), *Raven Rattle* (*Hochet corbeau*), v.1850, bois, pigment, perles de verre et fibre végétale, 12 × 34 × 9 cm, Metropolitan Museum of Art, New York.

Le savoir visuel, à l'instar de la médecine, de la chasse, de l'art de conter ou de l'architecture, est une forme d'intelligence apprise, exercée et raffinée avec le temps. Son but est de conserver les souvenirs et la connaissance locale transmis par la famille et par la communauté. Comprendre le territoire, ses animaux, ses poissons, ses eaux et ses rochers procure des enseignements déterminants pour les valeurs traditionnelles et les façons de savoir et de voir. Le savoir visuel est un outil appliqué par les chasseurs, les chefs spirituels, les astronomes et les conteurs. Le don des artistes est toutefois de visualiser par la réflexion, d'étudier la logique visuelle de leur culture pour ensuite créer un monde à partir de celle-ci. Ce savoir est essentiel à la façon de voir des Haïdas. Une œuvre comme *Raven Rattle* (*Hochet corbeau*), v.1850, incarne donc le savoir visuel distinct des Haïdas sur l'animal.

Les zones de contact, par ailleurs, sont une condition mitoyenne. La spécialiste de la littérature Mary Louise Pratt les définit comme des « espaces sociaux où les cultures se rencontrent, se heurtent et se confrontent, souvent dans des contextes de relations de pouvoir très asymétriques[1] ». En raison de sa généalogie mixte, Reid réalise des œuvres qui reflètent les dynamiques complexes de cet état. À bien des égards, une zone de contact réside en lui.



Bill Reid façonnant un modèle d’argile de la sculpture *Spirit of Haida Gwaii* (*Esprit de Haida Gwaii*), 1986, photographie de William McLennan. Cette œuvre est vue à la fois comme un portrait de Reid et, à travers son regard, un portrait de la vie sur Terre.

Au dix-neuvième siècle, Haida Gwaii incarne une autre sorte de zone de contact. La traite de la fourrure maritime y apporte une nouvelle richesse et de nouvelles technologies. Par conséquent, l’iconographie traditionnelle du savoir visuel haïda s’en trouve changée. À titre d’exemples, des sculptures en argilite et des bijoux en argent sont créés spécifiquement pour le consommateur européen au même moment où les artistes utilisent de nouveaux motifs pour dépeindre le monde changeant autour d’eux. Les œuvres réalisées en réponse à ces interactions et en raison de celles-ci sont vues comme un point culminant de l’expression culturelle haïda : de nos jours, des musées de partout dans le monde comptent ces œuvres dans leur collection. Des exemples comme *Panel Pipe* (*Pipe-panneau*), v.1840, *Dagger Handle* (*Manche de poignard*), v.1850-1880, et *Figure*, v.1850, montrent une maîtrise du matériau rarement vue en histoire de l’art. Pourtant, même si ces œuvres restent non attribuées parce qu’il n’existe aucun registre écrit répertoriant les artistes qui les ont créées, elles font indiscutablement partie de la grande tradition artistique des Haïdas.





GAUCHE : *Dagger Handle* (*Manche de poignard*), v.1850-1880, dents de baleine ou défense de morse et coquille d'abalone, 9,6 x 2,8 x 5 cm, Musée d'anthropologie de l'Université de la Colombie-Britannique, Vancouver. DROITE : *Figure*, v.1850, argilite et os, 28,2 x 8,5 x 7,5 cm, Musée d'anthropologie de l'Université de la Colombie-Britannique, Vancouver.

Cependant, au début de la carrière de Bill Reid, au milieu du vingtième siècle, une sombre réalité de la zone de contact s'est déjà concrétisée : des maladies européennes, comme la variole, ont décimé les communautés autochtones. Des accords juridiques ayant force exécutoire, tels que les traités Douglas signés avant la Confédération, sont invalidés et remplacés par la Loi sur les Indiens. Des territoires sont annexés et le système de réserves est mis en place, forçant les Autochtones à abandonner leur mode de vie et leur village traditionnels. La religion chrétienne est appliquée légalement et le savoir visuel haïda devient illégal en raison de l'interdiction de tenir des potlatchs. Des enfants sont même retirés de leur communauté pour être placés dans des pensionnats indiens pour, selon les paroles du tout premier chef du gouvernement du Canada, John A. Macdonald, « tuer l'Indien dans l'enfant ». Ces forces coloniales destructrices, parmi tant d'autres, perturbent la santé, le bien-être et la qualité de vie de la Nation haïda. Les relations de pouvoir sont fortement déséquilibrées. Le style et la technique de l'art de Bill Reid doivent être compris comme un produit de cette période de l'histoire.

Les œuvres de Reid sont un reflet des grands artistes haïdas du dix-neuvième siècle qui s'attachent à conférer une sensibilité distinctement moderniste à leur art : ils rompent volontiers avec la tradition en adoptant de nouveaux outils en acier, de nouveaux matériaux, comme l'argent et l'or, et de nouveaux motifs semblables à ceux réalisés par les Européens, et ce, dans le but de créer, au nom de « l'art pour l'art », des pièces à vendre aux marchands de passage. Reid

imite l'un des derniers artistes haïdas exceptionnels de cette époque, son arrière-grand-oncle, le maître-sculpteur, orfèvre et artiste Daxhiigang (Charles Edenshaw, 1839-1920). À plusieurs égards, les difficiles études par observation du travail de son aïeul, tel que, par exemple, *xiigya* (bracelet) [fabriqué d'après Daxhiigang Charles Edenshaw], v.1956, sont destinées à l'acquisition des compétences nécessaires pour reprendre le travail de son maître là où celui-ci l'a laissé. Daxhiigang s'est forgé une réputation pendant cette période exaltante sur le plan créatif, mais assimilationniste sur le plan culturel. Il innove pour adapter sa pratique afin de répondre à la nouvelle réalité de son monde et, dans un effort de conservation, représente les récits haïdas encore plus énergiquement[2]. Comme Bill McLennan le mentionne, Reid voit l'œuvre de son arrière-grand-oncle comme « l'incarnation de l'art de la côte du Nord-Ouest du dix-neuvième siècle[3] ».




GAUCHE : Daxhiigang (Charles Edenshaw), bracelet, v.1880, argent, 4,4 cm x 6,7 cm x 5,7 cm, Musée d'anthropologie de l'Université de la Colombie-Britannique, Vancouver. Le bracelet a été restauré et gravé à nouveau par Bill Reid alors qu'il en était propriétaire, v.1980. DROITE : Bill Reid, *xiigya* (bracelet) [fabriqué d'après (Daxhiigang) Charles Edenshaw], v.1956, argent, 4,9 x 6,1 x 5,6 cm, Musée d'anthropologie de l'Université de la Colombie-Britannique, Vancouver.

L'artiste kwakwaka'wakw Naka'pankam (Mungo Martin), qui a directement constaté la destruction des modes de vie autochtone provoquée par la Loi sur les Indiens, apprend à Reid, qui entreprend sa carrière, l'importance des récits et des chansons comme moyen de se rappeler et de maintenir les traditions. À l'instar des coutumes culturelles des Haïdas, l'art, la danse et les cérémonies des Kwakwaka'wakw ont été bannies jusqu'en 1951. De Naka'pankam, Reid apprend que les récits des Anciens peuvent se trouver dans les outils hérités de ses ancêtres; en travaillant avec ces outils, alors qu'il intègre les formes haïdas à sa propre création, il parvient à mieux comprendre son héritage culturel. Plus encore, sa pratique même, les noms qu'il donne à ses œuvres et les histoires qu'elles transmettent par savoir visuel peuvent représenter l'histoire vivante des Autochtones.

Cette expérience de travail auprès de Naka'pankam inspire Reid à poursuivre son parcours et à comprendre la conception du monde des Haïdas, eux qui soutiennent que le passé est toujours présent dans les traditions orales et le savoir visuel. Que ce soit en racontant les histoires de figures mythologiques importantes, telles que le corbeau (Xhuuya), Nanasimgit ou la mère chien de mer, ou encore en associant des événements précis à un contexte spatial à même le territoire, Reid est éclairé par cette perspective capitale. Avec le temps, il adopte la façon de voir des Haïdas et se met à dépeindre leur savoir visuel. Dans son esprit, ce savoir a disparu ou est en dormance, et il faut lui redonner vie. En reproduisant l'œuvre de maîtres anciens, comme Daxhiigang, et en travaillant auprès de gardiens du savoir, comme Naka'pankam, l'artiste acquiert les compétences, la confiance et la perspective pour réaliser de nouvelles œuvres.



Bill Reid sculptant à Skidegate, 1976, photographie de Martine J. Reid.

Avec la maturité, Bill Reid découvre la différence entre la production d'œuvres pour des institutions, comme *Haida Village* (*Village haïda*), 1958-1962, créée à la demande de l'Université de la Colombie-Britannique, et la production d'œuvres pour la communauté haïda vivante, dont le meilleur exemple est sans aucun doute *Loo Taas*, 1986. L'art indépendant de l'expérience vécue dans la communauté va à l'encontre des cadres et du savoir autochtones. Reid comprend que l'art est essentiel à la santé de la Nation haïda. Il appelle et génère l'entité vivante et animée de cette culture. La création d'œuvres artistiques, pour un potlatch, notamment, est essentielle pour donner vie à la communauté. Reid sait que son héritage artistique et culturel est indispensable à la pérennité de la société haïda, et que la création artistique est une composante fonctionnelle de la société qui exige la participation de la communauté. Pour les Haïdas, l'art est une pratique relationnelle vivante qui ne peut être traitée comme un objet. Comme ses prédécesseurs, Reid comprend la distinction capitale entre l'art créé pour être vendu dans la zone de contact et l'art créé pour exprimer le savoir visuel unique des Haïdas.



Vue de face de la proue d'un canot, Musée d'anthropologie de l'Université de la Colombie-Britannique, Vancouver, 1985, photographie de William McLennan.

LANGAGE DE LA LIGNE FIGURATIVE

À compter du milieu du vingtième siècle, les collections ethnographiques des musées constituent le principal accès aux objets haïdas pour les universitaires et les artistes (surtout non haïdas) qui étudient l'art et la culture de cette nation. Bill Reid a fait partie de ceux qui ont continué à comprendre l'art haïda de cette manière, tout comme le fait l'artiste et historien de l'art Bill Holm (né en 1925). En effet, Holm analyse le style de la côte du Nord-Ouest en s'appuyant sur trois éléments clés : les lignes figuratives, la forme ovoïde et la forme en U. La première tient dans la large bande, habituellement noire, qui trace le contour des formes principales, se gonflant et s'effilant quand elle est en mouvement. La deuxième, la forme ovoïde, est généralement décrite comme rectangulaire avec des angles arrondis et une partie inférieure concave, bien que l'on trouve des variantes. La dernière, la forme en U, est une demi-forme ovoïde orientée à la verticale. En 1965, Holm résume ses conclusions dans l'ouvrage *Northwest Coast Indian Art: An Analysis of Form*. Il y élabore un langage fondé sur la ligne figurative qui est largement adopté, et continue de l'être, par les anglophones tant autochtones que non autochtones, comme façon de communiquer les qualités formelles de l'art de la côte du Nord-Ouest.

Parallèlement, Bill Reid poursuit ses propres recherches, étudiant des collections artistiques haïdas et réalisant ses propres œuvres dans un effort pour comprendre la logique derrière la forme haïda. À titre d'exemple, en 1964, il fabrique une boîte en argent avec un couvercle qu'il intitule *The Final Exam* (*L'examen final*). Celle-ci s'inspire d'un coffret de bois cintré qui a ensuite été présenté dans l'exposition *Arts of the Raven: Masterworks by the Northwest Coast Indian* (Arts du Corbeau : chefs-d'œuvre des Indiens de la côte du Nord-Ouest) organisée par Reid, Wilson Duff (1925-1976) et Bill Holm en 1967 au Musée des beaux-arts de Vancouver. À l'époque, l'artiste rédige le texte « The Art – An Appreciation », dans lequel il réfléchit aux règles et aux conventions de l'art de la côte du Nord-Ouest, faisant remarquer que ses lignes fluides tournent sur elles-mêmes pour produire une tension[4]. Il écrit : « Là où la forme touche la forme, la ligne est comprimée et la tension atteint presque son point de rupture avant d'être libérée dans une autre large courbe fluide. […] Tout est confiné et contrôlé, et pourtant, il semble toujours y avoir un effort



Bill Reid, *The Final Exam* (*L'examen final*), 1964, argent sterling, 10 x 9 x 8,8 cm, Bill Reid Gallery of Northwest Coast Art, Vancouver. Par cette petite boîte en argent, Reid exerce son talent à reproduire les qualités de la ligne figurative classique. Cette boîte a été présentée dans l'exposition *Arts of the Raven* (Arts du Corbeau), Musée des beaux-arts de Vancouver, 1967.

d'évasion[5]. » Il observe également que la puissance dynamique des œuvres de la côte du Nord-Ouest vient des grands artistes qui parviennent à développer habilement leur expression individuelle conjointement avec cette discipline rigide. Pendant les années 1970, Bill Reid crée des sérigraphies, comme *Children of the Raven* (*Enfants du corbeau*), 1977, où il explore davantage le langage de la ligne figurative.

En 1975, l'anthropologue américain Edmund « Ted » Carpenter invite Reid à cosigner l'ouvrage *Form and Freedom: A Dialogue on Northwest Coast Indian Art*[6]. Dans ces pages, on trouve des conversations entre Holm et Reid sur plus d'une centaine d'objets artistiques de la côte du Nord-Ouest, notamment des œuvres importantes telles que *Frontlet to a Headdress Representing a Thunderbird* (*Ornement frontal d'une coiffe représentant un oiseau-tonnerre*), v.1875-1880, *Headdress with Body Representing a Wolf* (*Coiffe et corps représentant un loup*), v.1930, et *Ceremonial Dance Curtain [Thliitsapilthim]* (*Rideau de danse cérémonielle [Thliitsapilthim]*), v.1880-1895. Reid apprécie les complexités et les différences de ces formes. Les deux hommes, ayant appris le langage de ces objets, proposent de nouvelles interprétations. Ils commencent à voir que, par l'entremise de leur créateur, les objets « prennent vie en soi[7] ». Ils s'imaginent que les objets peuvent prendre vie, mais, de surcroît, Reid insiste sur le fait que les objets *sont* vivants[8].



Bill Reid, *Children of the Raven* (*Enfants du corbeau*), 1977, sérigraphie, 76,2 x 56,52 cm, Bill Reid Gallery of Northwest Coast Art, Vancouver.

À cette époque, Bill Reid est aussi en contact avec l'anthropologue et théoricien du structuralisme Claude Lévi-Strauss, dont les écrits mettent en lumière la relation entre le mythe et l'art visuel. La réflexion de Reid et Holm sur les œuvres d'art est sans doute influencée par Lévi-Strauss qui croit que « les masques ne peuvent s'interpréter en eux-mêmes et par eux-mêmes comme des objets séparés[9] ». Il affirme que les récits et les mythes font partie d'un système plus grand, ce que les Haïdas ont toujours cru. Reid et Holm cherchent une interprétation qui mène à une discussion plus approfondie sur les objets artistiques de la côte du Nord-Ouest qu'ils examinent. Les théories de Lévi-Straus les encouragent à aller au-delà des éléments formalistes et

purement visuels afin de tenir également compte de la manière dont les objets sont liés aux systèmes de mythes et aux récits haïdas.





GAUCHE : Peuples heiltsuk, *Frontlet to a Headdress Representing a Thunderbird* (*Ornement frontal d'une coiffe représentant un oiseau-tonnerre*), v.1875-1880, bois, peinture, coquille d'abalone et incrustation en métal, 22,9 x 15,6 x 13,3 cm, The Menil Collection, Houston. Cette œuvre est reproduite dans l'ouvrage *Form and Freedom*. DROITE : Willie Seaweed (attribuée à), *Headdress with Body Representing a Wolf* (*Coiffe et corps représentant un loup*), v.1930, bois, peinture, étoffe et cordelette, 27,9 x 20,3 x 58,4 cm (tête) et 49,5 x 27,9 x 61 cm (corps), The Menil Collection, Houston. Cette œuvre est reproduite dans l'ouvrage *Form and Freedom*.

Il ne faut toutefois pas perdre de vue le fait que la compréhension qu'a Bill Reid de ces éléments est antérieure et remonte aux histoires qu'il a apprises de Henry Young (v.1871-1968) et de Henry Moody (v.1871-1945). Alors que la carrière de Reid progresse, l'approche haïda de la création – qui veut que des récits préexistants soient associés à l'héritage de droits et de privilèges liés à des emblèmes précis – demeure essentielle. L'artiste réitère cette approche de plusieurs façons au fil du temps, en l'honorant et la transformant, rendant ainsi hommage à ses origines ancestrales tout en promouvant un présent contemporain et créatif.

GRAVÉ PROFONDÉMENT ET BIEN FAIT

Bill Reid utilise souvent les expressions « gravé profondément » et « bien fait » pour décrire l'art haïda qui l'inspire. Lorsqu'il se rend à Skidegate en 1954, il a l'occasion de tenir et d'examiner deux bracelets fabriqués à la fin du dix-neuvième siècle par son arrière-grand-oncle Daxhiigang (Charles Edenshaw). Plus tard, il relate comment ces œuvres l'ont profondément marqué en disant qu'elles étaient « vraiment gravées profondément ». Doris Shadbolt (1918-2003) développe cette idée, affirmant que les bracelets de Daxhiigang montrent « le principe de l'*énergie fermement confinée* qui sous-tend l'art haïda » et que le « motif doit porter la



Daxhiigang (Charles Edenshaw), *Frontal Bracelet* (*Bracelet castor*), v.1900, or, 2,2 x 5,5 cm, Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto.

charge qui donne vie aux images en tant que forme, leur attribuant donc une signification, et leur permettant, en somme, d'être profondément gravés dans notre conscience[10] ». Plus tard, Reid se souvient que, après cette expérience, « le monde n'était plus vraiment le même[11] ».

Bien que l'expression « gravé profondément » puisse faire référence à des lignes gravées littéralement à la surface d'une pièce travaillée, chez Reid, elle revêt une signification plus métaphorique qui se rapproche davantage de ce que Shadbolt décrit[12]. En effet, l'artiste y voit le lien profond qu'une œuvre a en commun avec les modes de fabrication et de vie des Haïdas. Cette sensibilité s'intègre à sa conscience et se met à façonner tous les aspects de sa vie[13]. « Gravé profondément » en vient à être compris comme une incarnation physique des valeurs haïdas traditionnelles : soin, formalité, stabilité et humanité[14]. Pour Reid, une œuvre gravée profondément est une œuvre bien faite qui reflète l'esprit vivant du savoir visuel des Haïdas.



Bill Reid, *Grizzly Bear Mantlepiece* (*Manteau de cheminée grizzly*), 1954, bois de cèdre rouge sculpté et peint, 96 x 200 x 32 cm, Musée royal de la Colombie-Britannique, Victoria.

Dans les dernières années de sa vie, l'artiste se rappelle avec intensité ses premières œuvres timides et se met à les voir en lien avec les valeurs haïdas. Orfèvre dans l'âme, il exige que ses œuvres de grande envergure possèdent les mêmes qualités de surface que ses bijoux raffinés. Sa profonde admiration pour Daxhiigang et le talent artistique haïda du dix-neuvième siècle l'incite, dans son propre travail, à revenir « vers les grands jours du passé[15] ». Le bureau de son atelier devient « un site extraordinaire d'alchimie culturelle[16] ». Au-delà du lien avec ses ancêtres, l'artiste comprend également que son travail n'est pas uniquement destiné aux yeux humains, mais que les « dieux voient partout ». La notion voulant qu'on adapte une forme pour privilégier uniquement l'angle humain va à l'encontre de la cosmologie haïda, laquelle cultive une conscience envers ce qui est omniprésent, c'est-à-dire les habitants surnaturels du monde. Cette idéologie contraste vivement avec une grande partie de l'art des années 1970-1980 qui fait l'expérience de matériaux et met à l'épreuve les conventions de la beauté esthétique, tout en étant centrée fermement sur la perception humaine.

Aux yeux de Reid, les artistes exceptionnels réalisent des œuvres à la fois traditionnelles et innovantes qui sont de haute qualité, ou bien faites. Il s'agit d'une distinction importante, car, dans la langue haïda, il n'y a pas de mot pour « art », mais il est toutefois possible de décrire quelque chose comme étant « bien fait ». L'objectif fondamental au cœur de la pratique de Reid est, comme il le dit, de réaliser un « objet bien fait n'ayant d'égal que la joie de le fabriquer[17] ». Pour l'artiste, la joie vient de la célébration des qualités magiques des matériaux avec lesquels il travaille, de l'utilisation innovante des outils qui le relient à ses ancêtres et de l'expression des récits honorant le passé et enrichissant le présent. Les objets gravés profondément et bien faits témoignent de tout cela. Pour Reid, ils soulignent une façon de voir haïda impossible à traduire, mais qu'il est convenu d'appeler en français l'« art ».



Bill Reid, *Shaman's Charm Brooch* (*Broche amulette de chaman*), 1964, or 22 ct, 2,9 x 7,1 cm, Bill Reid Gallery of Northwest Coast Art, Vancouver. Cette broche s'inspire d'une amulette de chaman en os qui fait partie de la collection du Musée royal de l'Ontario à Toronto.

MODÈLE DE FORMATION D'APPRENTI

Dans le monde de l'art occidental, il existe un modèle de formation d'apprenti élaboré au Moyen-Âge où un maître artisan emploie une personne inexpérimentée sous forme de main-d'œuvre, tout en lui fournissant la nourriture, le logement et une formation technique d'artisanat. Dans la culture haïda, la formation d'apprenti est différente, car elle se fonde sur la filiation ou les dons des êtres surnaturels. Une jeune personne qui semble avoir des affinités pour une forme d'art travaille aux côtés d'un oncle ou d'une autre personne de sa lignée qui maîtrise cet art. Elle peut ainsi acquérir le savoir visuel, les compétences et les façons de faire nécessaires pour éventuellement remplir le rôle culturel du maître. Aujourd'hui, la formation d'apprenti peut dévier de la tradition, mais la pratique existe toujours.



Daxhiigang (Charles Edenshaw) (attribué à), plat, v.1850-1920, argilite, 4,8 x 47 x 22,2 cm, Musée d'anthropologie de l'Université de la Colombie-Britannique, Vancouver. Cette œuvre a été présentée dans l'exposition *Arts of the Raven* (Arts du corbeau), Musée des beaux-arts de Vancouver, 1967.

La généalogie est extrêmement importante pour la formation d'apprenti des Haïdas, car le contenu véhiculé par la forme artistique et le droit de l'exprimer appartiennent aux lignées ancestrales qui le transmettent. Toutefois, à l'époque de Bill Reid, les artistes haïdas sont confrontés aux effets dévastateurs du colonialisme, qui nuit en grande partie à la transmission du savoir culturel. Pour l'artiste, une des façons de surmonter cette rupture consiste à reproduire les œuvres réalisées par son arrière-grand-oncle, Daxhiigang (Charles Edenshaw), telles que des bracelets, des plats et des broches, afin d'apprendre ce qu'on aurait pu lui enseigner s'il avait grandi auprès de sa famille maternelle. On peut voir cela comme une forme de formation d'apprenti in absentia : apprendre comment le maître fabriquait des objets en tentant de les faire soi-même. Cependant, le rapport humain direct est absent de ce processus.

Heureusement, il existe une volonté de transmettre le savoir entre les Premières Nations, et Reid peut suivre une formation d'apprenti auprès d'artistes vivants. Dans les années cinquante, il commence à travailler aux côtés de créateurs de la côte du Nord-Ouest tels que Naka'pankam (Mungo Martin) et Henry Hunt (1923-1985), dont les approches de la création artistique l'exposent à des pratiques culturelles en direct. Naka'pankam, dont le nom veut dire « dix fois chef du potlatch », est un maître-sculpteur, concepteur, chanteur et compositeur distingué, élevé dans la tradition du potlatch de la culture kwakwaka'wakw. En 1957, Reid a l'occasion de sculpter une partie d'un mât, au British Columbia Provincial Museum (aujourd'hui le Musée royal de la Colombie-Britannique) à Victoria, sous la direction du grand maître lui-même, et ce, pendant deux semaines. Même si cette période est relativement courte, elle permet à l'artiste de goûter à la qualité étroitement liée à la production culturelle intacte des traditions de la côte du Nord-Ouest. À titre d'exemple, Naka'pankam « chante pendant qu'il sculpte ». Pour Reid, qui croit en « une profonde unité de l'ensemble des arts, où la musique occupe le centre », ce chant est impressionnant et significatif[18].



Bill Reid observant l'érection d'un mât commémoratif dans le *Haïda Village (Village haïda*) à Totem Park, à l'Université de la Colombie-Britannique, 1962, photographie de George Szanto.

De 1958 à 1962, Reid travaille avec un autre sculpteur kwakwaka'wakw, Doug Cranmer (1927-2006), son « homme de l'autre côté[19] ». Les deux artistes sculptent et construisent le *Haïda Village* (*Village haïda*), 1958-1962. Cranmer a appris « tout ce qu'il sait » de Naka'pankam, qui lui a *montré* comment concevoir et sculpter sans rien dire[20]. Pendant les trois années et demie où Reid et Cranmer sont à l'œuvre ensemble, chacun apporte ses compétences individuelles à l'élaboration d'une approche de travail. Le premier étant responsable du projet, il sculpte les mâts du côté droit pendant que le second s'occupe de la gauche, suivant ce que Reid fait « comme une machine[21] ». « L'homme de l'autre côté » doit réfréner « ses propres impulsions créatives dans l'intérêt du projet[22] ».


Bill Reid et Guujaaw sculptant le *Skidegate Dogfish Pole* (*Mât du chien de mer de Skidegate*), 1977, photographie de Ulli Steltzer.

Tout en travaillant sur ces projets de sculpture de grande envergure, Bill Reid continue de réaliser des bijoux. Quand sa réputation artistique s'épanouit, de jeunes sculpteurs et orfèvres travaillent et apprennent sous sa gouverne. À titre d'exemple, le sculpteur haïda Robert Davidson (Guud San Glans, né en 1946) commence à travailler avec lui en 1966, à l'âge de vingt ans, et demeure son apprenti pendant dix-huit mois[23]. En plus de lui enseigner des compétences techniques, Reid explique à Davidson ce qu'il peut faire à titre d'artiste haïda dans le monde de l'art commercial. Il lui présente également Wilson Duff et Bill Holm, favorisant des relations professionnelles qui perdureront dans le temps[24].

Au milieu des années 1970, alors que sa renommée ne cesse de croître dans le monde de l'art, Bill Reid entreprend une longue période de travail intensif sur des commandes à grande échelle et sur des projets communautaires. À la même époque, la maladie de Parkinson dont il est atteint progresse, et l'artiste est de moins en moins capable de produire de ses propres mains. Il a toutefois plusieurs projets ambitieux à gérer simultanément. Il adopte alors un rôle qui s'apparente davantage à celui d'un « chef qui dirige un orchestre[25] ». Il cherche des praticiens qualifiés, haïdas et non haïdas, avec lesquels il a des affinités, pour contribuer à toutes les facettes de ses projets. Il est dorénavant lui-même en position d'un maître qui enseigne à de jeunes apprentis. À partir de *The Raven and the First Men* (*Le corbeau et les premiers hommes*), 1980, et jusqu'à *Loo Taas*, 1986, il forme plusieurs sculpteurs dont il a besoin. Ceux-ci comprennent les artistes haïdas Guujaaw (né en 1953), Jim Hart (7idansuu, né en 1952), Robert et Reg Davidson (né en 1954) et Don Yeomans (né en 1958), de même que des artistes non autochtones comme George Rammell (né en 1952), lequel travaille pour Reid sur quatorze projets de sculptures de 1979 à 1990.



George Rammell au travail sur *Mythic Messengers* (*Messagers mythiques*), 1984, de Bill Reid, v.1983-1984, photographie de Tony Westman.

Dans la collectivité au sens large, la pratique de Bill Reid a un important effet d'entraînement sur les occasions et le travail offerts aux jeunes artistes, surtout ceux d'origine haïda. L'artiste s'inspire grandement de l'idée de redonner à la communauté haïda, mais il conçoit aussi l'art dans son rapport à la vie. Pendant plusieurs décennies, il est ami avec des muséologues et des ethnographes qui récupèrent souvent des objets anciens, désuets ou confisqués pour les garder entre les murs des institutions. Inversement, Reid considère plutôt l'art comme étant vivant, surtout parce qu'il travaille en compagnie de nombreux artistes. *Loo Taas*, le canot monumental construit à

Skidegate, est un projet qui met en lumière sa vision. Dans une ère de pratique artistique engagée socialement, Bill Reid montre au monde que l'art haïda est toujours participatif.



Bill Reid, Guujaaw and Simon Dick travaillant sur un canot haïda, 1985, Musée d'anthropologie de l'Université de la Colombie-Britannique, Vancouver, photographie de William McLennan.

OUTILS ET MÉTHODES

Au cours de sa carrière, Bill Reid développe une relation sophistiquée avec ses outils, et ses idées à leur sujet aident à comprendre ses méthodologies et ses croyances. Il possède certains des instruments fabriqués et utilisés par son arrière-grand-oncle Daxhiigang (Charles Edenshaw), notamment son outil pour graver qui date d'environ 1880. Pour l'artiste, ces objets ont non seulement amassé de l'histoire et contiennent un savoir, mais ils incarnent également l'esprit de l'Ancien. La lame ou le manche peuvent avoir été remplacés, mais jamais les deux en même temps, puisque cela aurait pour conséquence de « perdre ce que l'outil connaît, soit son potentiel pour continuer à travailler, fort de son passé accumulé[26] ».



Bill Reid avec ses outils à Skidegate, 1976, photographie de William McLennan.

Des outils nouvellement fabriqués, une fois approuvés, sont initiés grâce à la Cérémonie du premier copeau, un rituel effectué en présence de l'équipe de Reid. Les assistants de l'atelier et les principaux sculpteurs doivent entretenir chaque instrument et le garder affûté, reflétant ainsi l'intelligence et l'amour-propre du sculpteur. L'idée veut que « les esprits les plus vifs gardent les outils les plus affûtés ». Par contre, « les outils mal aiguisés, comme les personnes ternes, sont considérés comme une perte de temps[27] ». Le préféré de Reid est l'herminette coudée, que lui a fait connaître Naka'pankam (Mungo Martin) dans les années 1950. Dans la décennie suivante, l'artiste travaille avec un métallurgiste pour adapter l'outil à sa propre pratique, conservant le même style de lame, mais modifiant la fonctionnalité du manche afin de pouvoir exécuter le travail minutieux que requière l'orfèvrerie[28] ».

Bill Reid utilise les outils et la tradition de manière créative : ses méthodes « jouent avec la frontière entre l'art haïda et l'art non haïda[29] ». Aux yeux de George Rammell, il est à la fois un orfèvre et un « façonneur de culture[30] ». Tout en travaillant avec lui, Rammell remarque que les sculpteurs poussent ou frappent généralement les outils d'origine européenne en les éloignant d'eux; alors que la plupart des outils de la côte du Nord-Ouest mettent l'accent sur un mouvement vers l'arrière et demandent aux sculpteurs de tirer l'outil vers eux, un peu comme les rabots à main utilisés par les artisans japonais. Rammel écrit : « Selon Bill, c'est un mouvement (atypique chez les Européens) qui offre une meilleure réaction et plus d'intimité non seulement pour sculpter, mais aussi pour faire l'amour. Après avoir soigneusement réparé les outils de Bill, j'obtenais enfin une révélation qui s'appliquait à ma qualité de vie[31] ». Ici, un réseau de relations est révélé : la façon dont on aborde la fabrication doit faire partie intégrante et être en harmonie avec la façon dont on aborde chaque facette de la vie.



Skaana–Killer Whale, Chief of the Undersea World (*Skaana, l'épaulard, chef du monde sous-marin*), 1984, en deux moitiés dans l'atelier, v.1983-1984, photographie de Tony Westman.

Traditionnellement, les artistes haïdas travaillent leurs œuvres à l'horizontale, comme les mâts, qui sont au bout du compte élevé en position verticale. Reid utilise également cette méthode pour réaliser ses pièces à grande échelle. Par exemple, il procède de cette façon pour *Skaana–Killer Whale, Chief of the Undersea World* (*Skaana, l'épaulard, chef du monde sous-marin*), 1984, le travail au sol lui donnant un meilleur accès à la pièce. Il peut également faire pivoter celle-ci et l'approcher selon différentes orientations. Une fois le prototype en plâtre terminé, l'œuvre est placée dans sa position verticale et, dans le respect des méthodes européennes habituelles, est entourée d'échafaudages afin d'y apporter les raffinements nécessaires[32].

De nos jours, les artistes haïdas utilisent toujours activement des matériaux locaux comme le cèdre et l'argilite. La plus jeune génération fait, quant à elle, l'expérience de nouveaux matériaux comme le papier, la toile, le verre et le textile, qui coûtent moins cher et durent longtemps. Bill Reid demeure sans pareil dans le monde de l'orfèvrerie. Paradoxalement, c'est aussi lui qui a ouvert la voie aux impressionnants projets de grande envergure qui sont devenus si courants dans l'expression haïda contemporaine.



Bill Reid travaillant sur *Skaana–Killer Whale, Chief of the Undersea World* (*Skaana, l'épaulard, chef du monde sous-marin*), 1984, avec un assistant, v.1983-1984, photographie de Tony Westman.



OÙ VOIR

On trouve les œuvres de Bill Reid au sein de collections publiques et privées au Canada et à l’international. Les institutions présentées ici détiennent les œuvres listées, mais celles-ci ne sont pas nécessairement en exposition. Cette sélection ne contient que les œuvres tirées de collections publiques qui sont examinées et reproduites dans ce livre.

AÉROPORT INTERNATIONAL DE VANCOUVER

3211, chemin Grant McConachie
Richmond (Colombie-Britannique) Canada
604-207-7077
yvr.ca/fr



Bill Reid, *Spirit of Haida Gwaii: The Jade Canoe* (*Esprit de Haida Gwaii : le canot de jade*), 1996
Plâtre, bronze et patine
389 x 605 x 348 cm

AMBASSADE DU CANADA

501, avenue Pennsylvania Nord-Ouest
Washington, D.C. 20001, États-Unis
202-682-1740
international.gc.ca/country-pays/us-eu/index.aspx?lang=fra



Bill Reid, *Spirit of Haida Gwaii: The Black Canoe* (*Esprit de Haida Gwaii : le canot noir*), 1991
Plâtre et métal
389 x 605 x 348 cm

BILL REID GALLERY OF NORTHWEST COAST ART

639, rue Hornby
Vancouver (Colombie-Britannique) Canada
604-682-3455
billreidgallery.ca



Bill Reid, *Killer Whale Brooch* (*Broche épaulard*), v.1952-1953
Argent sterling
2,38 x 4,45 cm



Bill Reid, *The Raven and the First Men* (*Le corbeau et les premiers hommes*), v.1955
Gravure à l'argent sur papier
9,5 x 18 cm



Bill Reid, *Tschumos Brooch* (*Broche Tschumos*), 1956
Argent sterling
3,9 x 6,6 cm



Bill Reid, *Raven Brooch* (*Broche corbeau*), 1962
Or 22 ct
6,3 x 5,4 cm



Bill Reid, *Bear Mask* (*Masque ours*), 1964



Bill Reid, *Shaman's Charm Brooch* (*Broche amulette de chaman*), 1964
Or 22 ct
2,9 x 7,1 cm



Bill Reid, *The Final Exam* (*L'examen final*), 1964
Argent sterling
10 x 9 x 8,8 cm



Bill Reid, *Milky Way Necklace* (*Collier la Voie lactée*), 1969
Or 22 ct et 18 ct, diamants
17 cm (diamètre intérieur)



Bill Reid, *Children of the Raven* (*Enfants du corbeau*), 1977
Sérigraphie
76,2 x 56,52 cm



Bill Reid, *Haida Beaver – Tsing* (*Castor haïda – Tsing*), 1979
Sérigraphie
76,2 x 57,2 cm



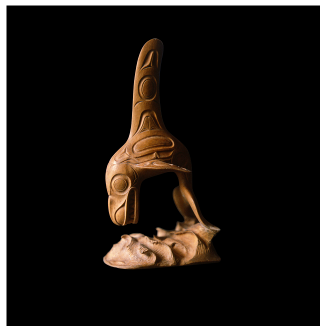
Bill Reid, *Haida Wolf – Godji* (*Loup haïda – Godji*), 1979
Sérigraphie
76 x 56 cm



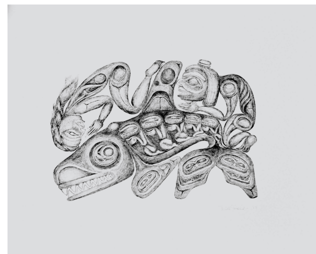
Bill Reid, *Horse Barnacle Necklace* (*Collier moraille de cheval*), 1979
Or blanc et argent sterling
13 cm (diamètre)



Bill Reid, *Dogfish Woman Transformation Pendant* (*Pendentif à transformation, motif de femme chien de mer*), 1982
Buis, or 18 ct
Pendentif : 8 cm (diamètre), chaîne : 5,5 cm (longueur)



Bill Reid, *Killer Whale* (*Épaulard*), 1982
Buis
11,5 x 4,3 cm



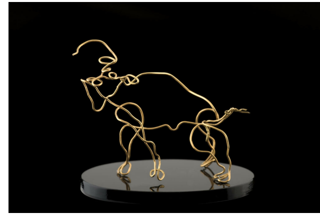
Bill Reid, *Nanasimgit and His Wife* (*Nanasimgit et sa femme*), 1983
Lithographie offset
55,9 x 64 cm



Bill Reid, *The Dogfish Woman* (*La femme chien de mer*), 1983
Lithographie offset



Bill Reid, *Mythic Messengers* (*Messagers mythiques*), 1984
Bronze
120 x 850 x 45,7 cm



Bill Reid, *Bull Wire Sculpture* (*Sculpture en fil à motif de taureau*), 1986
Fil d'or 18 ct
5,8 x 6,4 x 2,6 cm



Bill Reid, *Cluster of Seven Frogs Necklace* (*Collier avec groupe de sept grenouilles*), 1988
Or 22 ct, coquille d'abalone
14 cm (diamètre intérieur)



Bill Reid, *Sgwaagan – Sockeye Salmon Pool Sgw'ag'ann* (*Sgwaagan, étang de saumons sockeye Sgw'ag'ann*), 1991
Sérigraphie
56 x 76 cm

HAIDA HERITAGE CENTRE AT KAY LLNAGAAY

2, route Second Beach Case postale 1523
Skidegate (Colombie-Britannique) Canada,
250-559-7885
haidaheritagecentre.com



Bill Reid, *Loo Taas*, 1986
Bois de cèdre rouge, peinture
1520 cm (longueur)

MUSÉE CANADIEN DE L'HISTOIRE

100, rue Laurier
Gatineau (Québec) Canada
1-800-555-5621
historymuseum.ca/



Bill Reid, *Haida Myth of Bear Mother Dish* (*Plat avec motif du mythe haïda de la mère ourse*), 1972
Or 22 ct
7,3 x 5,2 x 7 cm



Bill Reid, *Chief of the Undersea World* (*Chef du monde sous-marin*), 1984
Plâtre
518,2 x 203,2 cm



Bill Reid, *Spirit of Haida Gwaii* (*Esprit de Haida Gwaii*), 1986
Plâtre et métal
389 x 605 x 348 cm

MUSÉE D'ANTHROPOLOGIE DE L'UNIVERSITÉ DE LA COLOMBIE-BRITANNIQUE

6393 Marine Drive, Nord-Ouest
Vancouver (Colombie-Britannique) Canada
604-827-5932
moa.ubc.ca



Bill Reid, *Woman in the Moon Pendant/Brooch* (*Pendentif/Broche avec motif de femme sur la lune*), v.1954
Argent sterling
0,4 x 4,8 cm



Bill Reid, Bracelet, 1955
Or
2,3 x 6 x 5,4 x 5,8 cm



Bill Reid, *xiigya* (bracelet) [fabriqué d'après Daxhiigang (Charles Edenshaw)], v.1956
Argent
4,9 x 6,1 x 5,6 cm



Bill Reid, *Hinged Raven Bracelet* (*Bracelet à charnière avec motif de corbeau*), v.1955
Or
4,3 x 5 x 6 cm



Bill Reid, *Wasgo*, 1962
Bois de cèdre, peinture
140 x 250 x 70 cm



Bill Reid, *Bear Sculpture* (*Sculpture ours*), v.1963
Bois de cèdre avec peinture et adhésif
130 x 250 x 120 cm



Bill Reid, « Self-portrait illustration » (« Autoportrait illustré »), 1965, tiré de *Raven's Cry* (1965) de Christie Harris
Transfert photomécanique sur papier
28,5 x 21,2 cm



Bill Reid, *Eagle and Bear Box* (*Boîtier aigle et ours*), 1967
Or 22 ct
10,2 x 11 x 13,3 cm



Bill Reid, *niijaang.uu [Portrait Mask]* (*niijaang.uu [Masque portrait]*), 1970
Bois, peinture, adhésif et cheveux humains
27 x 25,2 x 11,5 cm



Bill Reid, *The Raven Discovering Mankind in a Clamshell* (*Le corbeau découvrant l'humanité dans une coquille de mye*), 1970
Buis
7,0 x 6,9 cm



Bill Reid, *The Raven and the First Men* (*Le corbeau et les premiers hommes*), 1980
Cèdre jaune, lamellé et sculpté
188 x 192 cm

MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE LA COLOMBIE-BRITANNIQUE

750, rue Hornby
Vancouver (Colombie-Britannique) Canada
604-662-4700
vanartgallery.bc.ca/



Bill Reid, *Phyllidula [The Shape of Frogs to Come]* (*Phyllidula [La forme des grenouilles à naître]*), 1984-1985
Bois de cèdre, teinture
42,5 x 87 x 119 cm

MUSÉE ROYAL DE LA COLOMBIE-BRITANNIQUE

675, rue Belleville
Victoria (Colombie-Britannique) Canada
1-888-447-7977
royalbcmuseum.bc.ca/



Bill Reid, *Grizzly Bear Mantlepiece* (*Manteau de cheminée grizzly*), 1954
Bois de cèdre rouge sculpté et peint
96 x 200 x 32 cm



Bill Reid, *Cedar Screen* (*Paravent de cèdre*), 1968
Bois de cèdre rouge, lamellé
210 x 190 x 14,6 cm



Bill Reid, *Killer Whale Box with Beaver and Human* (*Boîtier épaulard avec castor et humain*), 1971
Or 22 ct
9,4 x 9,9 x 8,2 cm

NOTES

BIOGRAPHIE

1. Dans cet ouvrage, les termes utilisés comprennent « Autochtone », « Indien » et « Première Nation ». Chacun d'entre eux a un contexte particulier et une signification en lien avec les Haïdas et les autres peuples autochtones. À titre d'exemple, « Autochtone » et « Indien » sont souvent utilisés dans la langue familière. Le terme « Indien », quoique désuet, a une définition juridique en vertu de la *Loi sur les Indiens* de 1876 et son utilisation est adéquate dans certaines circonstances. Selon la *Loi constitutionnelle de 1982*, les « peuples autochtones » du Canada comprennent « des Indiens, des Inuits et des Métis du Canada ». Par conséquent, « peuples autochtones » est souvent utilisé comme terme global qui inclut les Premières Nations (Indiens), les Inuits et les Métis. « Première Nation » est le terme contemporain pour « Indien » et fait référence aux Indiens inscrits et non inscrits, mais le terme n'a pas de valeur juridique. Même s'il est plus souvent utilisé dans un contexte international, le terme « Autochtone » gagne en reconnaissance et remplace de plus en plus le terme « Indien ». NdT. En anglais, l'auteur utilise cinq termes différents, soit *Native, Indian, Aboriginal, Indigenous* et *First Nation*. Or, si Indian se traduit en français par « Indien » et *First Nation* par « Première Nation », un seul terme (« Autochtone ») est utilisé pour les trois autres.

2. Le premier National Native Artists Symposium (Symposium national des artistes autochtones) a lieu en octobre 1978 sur l'île Manitoulin en Ontario. Les participants y échangent des idées sur les pratiques artistiques traditionnelles et contemporaines, l'identité, les changements culturels dans les musées et les galeries ainsi que l'accès au financement public. Alex Janvier, Daphne Odjig, Robert Houle, Carl Beam, Tony Hunt Sr, Alfred Youngman, Clifford Maracle, David General, Pierre Sioui et Leo Yerxa ont assisté à ce rassemblement.

3. Bill Reid a reçu trois noms haïdas tout au long de sa vie. Chaque nom a son histoire et il existe des variations dans leur graphie. Lors des funérailles de son grand-père à Skidegate en 1954, on lui donne le nom d'Iljuwas (également attesté sous les graphies « Iihljiwaas » et « Iljuuwaas »), qui signifie « Celui qui est viril » ou « Celui qui est princier ». En 1973, Florence Davidson, de Massett, donne à Reid le nom de Kihlguulins, soit « Celui qui parle bien » ou « Celui qui a une jolie voix ». En 1978, lors de l'érection du *Skidegate Dogfish Pole* (*Mât du chien de mer de Skidegate*), 1978, le nom Iljuwas de Reid est confirmé publiquement. En 1986, Florence Davidson donne à Reid le nom de Yalth-Sgwansang, qui signifie « Le seul corbeau » ou « Le corbeau solitaire », remplaçant ainsi le nom Kihlguulins. Les deux noms indiqués sur la pierre tombale de Reid à T'aanuu sont Iljuwas et Yalth-Sgwansang.

4. Les dates de naissance et de décès de William Reid ont été établies par la Bill Reid Gallery grâce à une conversation avec Gerald McMaster le 3 juin 2020. Pour de plus amples renseignements, voir https://www.findagrave.com/memorial/175087221/william-reynolds-reid. Voir également Martine J. Reid, *Bill Reid Collected*, Vancouver, Douglas & McIntyre, en collaboration avec la Bill Reid Foundation, 2016, p. 6.

5. Doris Shadbolt, *Bill Reid*, Vancouver, Douglas & McIntyre, 1986, p. 13.

6. Sophie Gladstone fréquente d'abord l'externat indien à Skidegate puis l'Institut industriel Coqualeetza. Le 14 mai 2020, Jisgang Nika Collison indique dans une conversation que les jeunes enfants qui sortent des externats sous domination coloniale sont déjà mis en position d'avoir honte d'être indiens.

7. *Bill Reid: A Retrospective Exhibition*, Vancouver, Vancouver Art Gallery, 1974, catalogue de l'exposition, s. p.

8. Son nom est également orthographié « Edensaw » ou « Edenso », d'après le nom de chef haïda Idinsaw.

9. Bill Holm et William Reid, *Form and Freedom: A Dialogue on Northwest Coast Indian Art,* Houston, Institute for the Arts, Rice University, 1975, p. 27.

10. Shadbolt, *Bill Reid*, p. 21.

11. Robin K. Wright, *Northern Haida Master Carvers*, Vancouver et Toronto, Douglas & McIntyre, 2001, p. 167.

12. Reid, *Bill Reid Collected*, p. 6.

13. Shadbolt, *Bill Reid*, p. 21.

14. Shadbolt, *Bill Reid*, p. 22.

15. Shadbolt, *Bill Reid*, p. 22.

16. « The Art of Bill Reid: Converging Haida and European Styles », Archives numériques de la CBC, 5 avril 1983, 9:53 min., https://www.cbc.ca/archives/entry/converging-haida-and-european-styles.

17. Robert Bringhurst, « Finding Home: The Legacy of Bill Reid », *Canadian Literature* 183, hiver 2004, p. 180-191.

18. Shadbolt, *Bill Reid*, p. 24.

19. Shadbolt, *Bill Reid*, p. 28.

20. Shadbolt, *Bill Reid*, p. 27.

21. Shadbolt, *Bill Reid*, p. 174.

22. Pendant la Seconde Guerre mondiale, Reid tente d'entrer dans l'armée canadienne, mais il est refusé en raison de sa mauvaise vision. Il est finalement admis en 1944, mais il ne va jamais plus loin que les programmes de formation à Calgary alors que les différents fronts deviennent inactifs avec la fin de la guerre. Voir Shadbolt, *Bill Reid*, p. 25.

23. Reid, *Bill Reid Collected*, p. 8.

24. Reid, *Bill Reid Collected*, p. 9.

25. Shadbolt, *Bill Reid*, p. 25.

26. Bill Reid, « Curriculum Vitae 2 », dans *Solitary Raven: Selected Writings of Bill Reid*, Robert Bringhurst et Martine J. Reid, éd., Vancouver, Douglas & McIntyre, 2000, p. 190.

27. Reid, « Curriculum Vitae 2 », p. 190.

28. Reid, « Curriculum Vitae 2 », p. 190.

29. Reid, *Bill Reid Collected*, p. 3.

30. Shadbolt, *Bill Reid*, p. 27-28.

31. Shadbolt, *Bill Reid*, p. 29.

32. Shadbolt, *Bill Reid*, p. 29.

33. Bill Reid, *Interview with Bill Reid by Gerald McMaster*, 1979, vidéo. Collection personnelle de Gerald McMaster.

34. Le dessin original est tiré du texte de John R. Swanton « Jesup North Pacific Expedition », Volume V, planche XXI, nº 5, dans *Part I—The Haida of Queen Charlotte Islands: Memoirs of the American Museum of Natural History*, vol. 8, New York, G.E. Stechert, 1905.

35. À une époque, on comptait des dizaines de villages haïdas, mais les étrangers y ont amené de nouvelles maladies qui ont dévasté les populations haïdas. De la fin du dix-neuvième siècle jusqu'à bien plus tard au vingtième siècle, des agents des Indiens, des anthropologues et des explorateurs ont pillé les trésors culturels des Haïdas.

36. Bill Reid, « Totem », dans *Solitary Raven: Selected Writings of Bill Reid*, Robert Bringhurst et Martine J. Reid, éd., Vancouver, Douglas & McIntyre, 2000, p. 58.

37. Shadbolt, *Bill Reid*, p. 30.

38. Shadbolt, *Bill Reid*, p. 30.

39. Shadbolt, *Bill Reid*, p. 30.

40. Shadbolt, *Bill Reid*, p. 31.

41. Shadbolt, *Bill Reid*, p. 40.

42. Bill Reid dans Richard Gordon Kicksee, « Scaled Down to Size », Annexe B, Bill Reid à Eric Mansfield, 12 avril 1966, cité dans Myra Rutherdale et Jim Miller, « "It's Our Country": First Nations' Participation in the Indian Pavilion at Expo 67 », *Journal of the Canadian Historical Association* 17, nº 2 (2006), p. 157.

43. J'utilise le terme « mythe » en réalisant que certains Autochtones pourraient réagir fortement contre celui-ci, car il évoque souvent la fantaisie et les contes de fées. Je fais référence au mythologue Joseph Campbell, qui a déclaré : « Les mythes sont des produits de l'imagination humaine. » Campbell comprenait que certains archétypes semblent être constants. Les mythes sont les grands récits qui en viennent à être répétés au fil des générations dans le but d'aborder les questions de l'origine (des corbeaux découvrant des restes humains dans une coquille de mye), l'autorité morale et la mort. Ces récits s'intègrent à nos rituels que nous reconstituons dans la musique, la danse et l'art. Voir Joseph Campbell, *The Inner Reaches of Outer Space: Metaphor as Myth and as Religion*, Novato, CA, New World Library, 2002, xiv, p. 29.

44. Reid, *Bill Reid Collected*, p. 17.

45. Shadbolt, *Bill Reid*, p. 45.

46. Adelaide de Menil et Bill Reid, *Out of the Silence*, Fort Worth, Amon Carter Museum, 1971, p. 54-59.

47. Shadbolt, *Bill Reid*, p. 49.

48. Shadbolt, *Bill Reid*, p. 56.

49. « Bill Reid, the Grand Old Man of Haida Art », Archives numériques de la CBC, 14 janvier 1996, 8:55 min. Consulté le 28 janvier 2020, https://www.cbc.ca/archives/entry/the-grand-old-man-of-haida-art.

50. Shadbolt, *Bill Reid*, p. 49.

51. « Bill Reid », réalisé par Jack Long, Office national du film du Canada, 1979, 27:56 min., https://www.nfb.ca/film/bill_reid/.

52. « Bill Reid », réalisé par Jack Long.

53. Martine J. Reid, *Bill Reid and the Haida Canoe*, Vancouver, Bill Reid Gallery of Northwest Coast Art, 2011, p. 57.

54. « Bill Reid », réalisé par Jack Long.

55. Autrefois connu sous le nom de Gary Edenshaw.

56. Shadbolt, *Bill Reid*, p. 56.

57. Bill Reid, « The Spirit of Haida Gwaii », dans *Solitary Raven*, p. 229.

58. Shadbolt, *Bill Reid*, p. 53.

59. L'œuvre *Messagers mythiques* a été déplacée à la Bill Reid Gallery of Northwest Coast Art à Vancouver.

60. George Rammell, « Goldsmith/Culturesmith », dans *Bill Reid and Beyond: Expanding on Modern Native Art*, Karen Duffek et Charlotte Townsend-Gault, éd., Vancouver, Douglas & McIntyre, Seattle, University of Washington Press, 2004, p. 50.

61. Plus tard, Bringhurst recontextualise et réarticule de manière controversée les mythes haïdas en s'appuyant sur les dictées recueillies en 1900 et 1901 par le linguiste et ethnographe américain John Swanton.

62. Shadbolt, *Bill Reid*, p. 59.

63. Shadbolt, *Bill Reid*, p. 59. Même si la fille de Henry Young n'est pas mécontente des versions que Reid a tirées des récits de son père, Reid est troublé de découvrir que ses interprétations sont utilisées comme des sources savantes dans des travaux d'étudiants.

64. GwaGanad (Diane Brown), « A Non-Haida Upbringing: Conflicts and Resolutions », dans Duffek et Townsend-Gault, *Bill Reid and Beyond*, p. 70.

65. GwaGanad (Diane Brown), « A Non-Haida Upbringing: Conflicts and Resolutions », dans Duffek et Townsend-Gault, *Bill Reid and Beyond*, p. 70.

66. Bill Reid, « The Master of the Black Field », dans *Solitary Raven*, p. 155-158.

67. George Rammell, s'exprimant lors de l'hommage à Bill Reid au Musée d'anthropologie de l'Université de la Colombie-Britannique, « A Tribute to Bill Reid », 24 mars 1998, 56:30 min, https://vimeo.com/8718718.

68. Daina Augaitis, Marianne Jones et Peter Macnair, *Raven Travelling: Two Centuries of Haida Art*, Vancouver, Douglas & McIntyre en collaboration avec la Vancouver Art Gallery, 2006, p. 160.

69. Miles Richardson Sr s'exprimant lors de l'hommage à Bill Reid au Musée d'anthropologie de l'Université de la Colombie-Britannique, « A Tribute to Bill Reid », 24 mars 1998, 56:30 min, consulté le 26 septembre 2019 : https://vimeo.com/8718718.

70. Richardson, « A Tribute to Bill Reid ».

ŒUVRES PHARES : BRACELET À CHARNIÈRE AVEC MOTIF DE CORBEAU

1. Bill Reid, *Solitary Raven: Selected Writings of Bill Reid*, Robert Bringhurst et Martine J. Reid, éd., Vancouver, Douglas & McIntyre, 2000, p. 227.

2. Bill McLennan et Karen Duffek, « Placing Style: A Look at Charles Edenshaw's Bracelets Through Time », dans *Charles Edenshaw*, Robin K. Wright et Daina Augaitis, éd., Londres, G.-B., Black Dog Publishing, Vancouver, Vancouver Art Gallery, 2013, p. 133.

3. Wright et Augaitis, *Charles Edenshaw*, p. 152-153.

4. Reid, *Solitary Raven*, p. 190.

5. Wright et Augaitis, *Charles Edenshaw*, p. 127.

6. Marcia Crosby, « Haidas, Human Beings and Other Myths », dans *Bill Reid and Beyond: Expanding on Modern Native Art*, Karen Duffek et Charlotte Townsend-Gault, éd., Vancouver, Douglas & McIntyre, Seattle, University of Washington Press, 2004, p. 122-123. Crosby soutient que les femmes haïdas expriment leur identité du moi d'une manière complexe. Elles s'interrogent sur le rôle que jouent les bracelets en tant que marqueurs de l'identité autochtone et nous encouragent à envisager l'« incroyable diversité des façons dont les peuples autochtones ont dû composer avec les répercussions de la colonisation ».

ŒUVRES PHARES : VILLAGE HAÏDA

1. Doris Shadbolt, *Bill Reid*, Vancouver, Douglas & McIntyre, 1986, p. 31.

2. « The Art of Bill Reid: Converging Haida and European Styles », Archives numériques de la CBC, 5 avril 1983, 9:53 min., https://www.cbc.ca/archives/entry/converging-haida-and-european-styles.

3. Doug Cranmer, « "Other-Side" Man », dans *Bill Reid and Beyond: Expanding on Modern Native Art*, Karen Duffek et Charlotte Townsend-Gault, éd., Vancouver, Douglas & McIntyre, Seattle, University of Washington Press, 2004, p. 177.

4. Bill Reid, « Out of the Silence » dans *Solitary Raven: Selected Writings of Bill Reid*, Robert Bringhurst et Martine J. Reid, éd., Vancouver, Douglas & McIntyre, 2000, p. 82.

ŒUVRES PHARES : PARAVENT DE CÈDRE

1. « Bill Reid's Farewell Screen », Archives numériques de la CBC, 19 juillet 1968, 5:01 min., https://www.cbc.ca/archives/entry/bill-reids-farewell-screen.

2. « Bill Reid's Farewell Screen ».

3. Martine J. Reid, *Bill Reid Collected*, Vancouver, Douglas & McIntyre, en collaboration avec la Bill Reid Foundation, 2016, p. 17.

4. Reid, *Bill Reid Collected*, p. 17.

5. « Bill Reid's Farewell Screen ».

6. Bill Reid, *Solitary Raven: Selected Writings of Bill Reid*, Robert Bringhurst et Martine J. Reid, éd., Vancouver, Douglas & McIntyre, 2000, p. 239.

ŒUVRES PHARES : COLLIER LA VOIE LACTÉE

1. Karen Duffek, *Bill Reid: Beyond the Essential Form*, Vancouver, University of British Columbia Press, en association avec le Musée d'anthropologie de l'Université de la Colombie-Britannique, 1986, p. 16.

2. Doris Shadbolt, *Bill Reid*, Vancouver, Douglas & McIntyre, 1986, p. 42.

3. Duffek, *Bill Reid: Beyond the Essential Form*, p. 16.

4. Duffek, *Bill Reid: Beyond the Essential Form*, p. 16.

5. Robert Bringhurst et Bill Reid, *The Raven Steals the Light*, Vancouver, Douglas & McIntyre, 1984, p. 16-17.

ŒUVRES PHARES : LE CORBEAU DÉCOUVRANT L'HUMANITÉ DANS UNE COQUILLE DE MYE

1. « Mythical Icons: Bill Reid », Pacific Report, reportage de Terry Glecoff, réalisé par Tony Wade, Vancouver, CBC, 1989, 20:55 min., https://www.youtube.com/watch?v=kfZ5Zvqu614.

2. Bill Reid, dans *Artists and the Creative Process* (1983), cité dans Marianne Nicolson, « A Bringer of Change: "Through Inadvertence and Accident" » dans *Bill Reid and Beyond: Expanding on Modern Native Art*, Karen Duffek et Charlotte Townsend-Gault, éd., Vancouver, Douglas & McIntyre, Seattle, University of Washington Press, 2004, p. 245.

3. Reid, dans *Artists and the Creative Process*.

4. Karen Duffek, *Bill Reid: Beyond the Essential Form*, Vancouver, University of British Columbia Press en association avec le Musée d'anthropologie de l'Université de la Colombie-Britannique, 1986, p. 44.

5. Doris Shadbolt, *Bill Reid*, Vancouver, Douglas & McIntyre, 1986, p. 53.

6. Shadbolt, *Bill Reid*, p. 53.

ŒUVRES PHARES : PLAT AVEC MOTIF DU MYTHE HAÏDA DE LA MÈRE OURSE

1. Kathryn Bunn-Marcuse, « Eagles and Elephants: Cross-Cultural Influences in the Time of Charles Edenshaw », dans Charles Edenshaw, Robin K. Wright et Daina Augaitis, éd., Londres, UK, Black Dog Publishing, Vancouver, Vancouver Art Gallery, 2013, p. 179.

2. « Bill Reid's Farewell Screen », Archives numériques de la CBC, 19 juillet 1968, 5:01 min., https://www.cbc.ca/archives/entry/bill-reids-farewell-screen.

ŒUVRES PHARES : MÂT DU CHIEN DE MER DE SKIDEGATE

1. En 2014, le mât de Reid est retiré de la façade de l'édifice du bureau du Conseil de bande de Skidegate. Il est présentement entreposé dans la Gyaa K'id Naay (« maison de la sculpture » du Haida Heritage Centre), en attente d'une installation dans un espace intérieur permanent. https://haidaheritagecentre.com/the-centre/.

2. Jisgang Nika Collison, éd., *Gina Suuda Tl'l Xasii—Came to Tell Something: Art and Artist in Haida Society*, Haida Gwaii: Haida Gwaii Museum Press, 2014, p. 96.

3. Collison, *Gina Suuda Tl'l Xasii*, p. 96.

4. Collison, *Gina Suuda Tl'l Xasii*, p. 96.

5. Collison, *Gina Suuda Tl'l Xasii*, p. 96.

6. Collison, *Gina Suuda Tl'l Xasii*, p. 96.

7. Collison, *Gina Suuda Tl'l Xasii*, p. 96.

8. Doris Shadbolt, *Bill Reid*, Vancouver, Douglas & McIntyre, 1986, p. 175.

9. Shadbolt, *Bill Reid*, p. 175.

10. GwaaGanad (Diane Brown), « A Non-Haida Upbringing: Conflicts and Resolutions », dans *Bill Reid and Beyond: Expanding on Modern Native Art*, Karen Duffek et Charlotte Townsend-Gault, éd., Vancouver, Douglas & McIntyre, Seattle, University of Washington Press, 2004, p. 69.

11. Jisgang Nika Collison, conversation avec Gerald McMaster, mai 2020.

ŒUVRES PHARES : PENDENTIF À TRANSFORMATION, MOTIF DE FEMME CHIEN DE MER

1. Karen Duffek, *Bill Reid: Beyond the Essential Form*, Vancouver, University of British Columbia Press en association avec le Musée d'anthropologie de l'Université de la Colombie-Britannique, 1986, p. 52.

2. Gerald McMaster, entrevue avec Martine J. Reid à la Bill Reid Gallery of Northwest Coast Art, 6 juillet 2019. Voir aussi Duffek, *Bill Reid: Beyond the Essential Form*, p. 52.

3. Bill Reid, « The Spirit of Haida Gwaii », dans *Solitary Raven: Selected Writings of Bill Reid*, Robert Bringhurst et Martine J. Reid, éd., Vancouver, Douglas & McIntyre, 2000, p. 228.

4. Robert Bringhurst, *A Story as Sharp as a Knife: The Classic Haida Mythtellers and Their World*, Vancouver, Douglas and McIntyre, 1999, p. 143.

ŒUVRES PHARES : ÉPAULARD

1. George Rammell, « Goldsmith/Culturesmith », dans *Bill Reid and Beyond: Expanding on Modern Native Art*, Karen Duffek et Charlotte Townsend-Gault, éd., Vancouver, Douglas & McIntyre, Seattle, University of Washington Press, 2004, p. 50.

2. Rammell, « Goldsmith/Culturesmith », p. 51.

3. Rammell, « Goldsmith/Culturesmith », p. 53.

4. Robert Bringhurst et Bill Reid, *The Raven Steals the Light*, Vancouver, Douglas & McIntyre, 1984, p. 62.

ŒUVRES PHARES : PHYLLIDULA [LA FORME DES GRENOUILLES À NAÎTRE]

1. Bill Reid, « The Spirit of Haida Gwaii », dans *Solitary Raven: Selected Writings of Bill Reid*, Robert Bringhurst et Martine J. Reid, éd., Vancouver, Douglas & McIntyre, 2000, p. 230.

2. Gerald McMaster, entrevue avec Martine J. Reid, Bill Reid Gallery of Northwest Coast Art, 6 juillet 2019.

3. Ezra Pound, « Phyllidula », 1916.

4. George Rammell, « Goldsmith/Culturesmith », dans *Bill Reid and Beyond: Expanding on Modern Native Art*, Karen Duffek et Charlotte Townsend-Gault, éd., Vancouver, Douglas & McIntyre, Seattle, University of Washington Press, 2004, p. 54.

5. Rammell, « Goldsmith/Culturesmith », p. 54.

6. Robert Bringhurst et Bill Reid, *The Raven Steals the Light*, Vancouver, Douglas & McIntyre, 1984, p. 54.

ŒUVRES PHARES : ESPRIT DE HAIDA GWAII

1. Bill Reid, « The Spirit of Haida Gwaii » dans *Solitary Raven: Selected Writings of Bill Reid*, Robert Bringhurst et Martine J. Reid, éd., Vancouver, Douglas & McIntyre, 2000, p. 228.

2. Reid, « The Spirit of Haida Gwaii », p. 228.

ŒUVRES PHARES : LOO TAAS

1. Jisgang Nika Collison, *Gina Suuda Tl'l Xasii – Came to Tell Something: Art and Artist in Haida Society*, Haida Gwaii, Haida Gwaii Museum Press, 2014, p. 61.

2. Collison, *Gina Suuda Tl'l Xasii*, p. 62.

3. Collison, *Gina Suuda Tl'l Xasii*, p. 62.

4. Doris Shadbolt, *Bill Reid*, Vancouver, Douglas & McIntyre, 1986, p. 112.

IMPORTANCE ET QUESTIONS ESSENTIELLES

1. Doris Shadbolt, *Bill Reid*, Vancouver, Douglas & McIntyre, 1986, p. 14.

2. Scott Watson, « Art/Craft in the Early Twentieth Century », dans *Native Art of the Northwest Coast: A History of Changing Ideas*, Charlotte Townsend-Gault, Jennifer Kramer et Ki-ke-in, éd., Vancouver, University of British Columbia Press, 2013, p. 351-352.

3. Ellen Neel, « Presentation to the Conference », dans *Report of Conference on Native Indian Affairs at Arcadia Camp*, colloque tenu à l'Université de la Colombie-Britannique, Vancouver, C.-B., les 1er, 2 et 3 avril 1948, Harry B. Hawthorn, éd., British Columbia Indian Arts and Welfare Society et BC Provincial Museum, Victoria, C.-B.. Indian Arts and Welfare Society, Archives de l'Université Victoria, C.-B., Fonds Indian Arts Society (AR018), Acc. 1991-085, file 3.20.

4. Neel, « Presentation to the Conference ».

5. Bill Holm et William Reid, *Form and Freedom: A Dialogue on Northwest Coast Indian Art*, Houston, Institute for the Arts, Université Rice, 1975, p. 27.

6. George F. MacDonald, préface de *Villages of the Queen Charlotte Islands*, Vancouver, University of British Columbia Press, 1983, p. 98.

7. Douglas Cole, « The Invented Indian/The Imagined Family », *BC Studies*, nº 125-126 (printemps-été 2000), p. 148.

8. Bill Reid, *Solitary Raven: Selected Writings of Bill Reid*, Robert Bringhurst et Martine J. Reid, éd., Vancouver, Douglas & McIntyre, 2000, p. 41.

9. Reid, *Solitary Raven*, p. 41.

10. « Bill Reid's Rescue Mission for Haida Art », Archives numériques de la CBC, 21 mai 1959, 9:18 min., https://www.cbc.ca/archives/entry/rescue-mission-for-haida-art.

11. Shadbolt, *Bill Reid*, p. 30.

12. Shadbolt, *Bill Reid*, p. 30.

13. Shadbolt, *Bill Reid*, p. 30.

14. H. B. Hawthorn, C. S. Belshaw et S. M. Jamieson, *The Indians of British Columbia: A Study of Contemporary Social Adjustment*, University of Toronto Press et l'Université de la Colombie-Britannique, 1960, p. 257.

15. Hawthorn et al., *The Indians of British Columbia*, p. 257.

16. « Bill Reid », réalisé par Jack Long, Office national du film du Canada, 1979, 27:56 min., https://www.onf.ca/film/bill_reid_fr/.

17. Reid, *Solitary Raven*, p. 45.

18. Reid, *Solitary Raven*, p. 45.

19. Reid, *Solitary Raven*, p. 46.

20. Aldona Jonaitis, « Reconsidering the Northwest Coast Renaissance », dans *Bill Reid and Beyond: Expanding on Modern Native Art*, Karen Duffek et Charlotte Townsend-Gault, éd., Vancouver, Douglas & McIntyre, Seattle, University of Washington Press, 2004, p. 172.

21. Jonaitis, « Reconsidering », p. 172.

22. Marcia Crosby, « Haidas, Humans and Other Myths », dans Duffek et Townsend-Gault, *Bill Reid and Beyond*, p. 117.

23. Chisato Ono Dubreuil, « It Took More Than a Village: The Story of The 'Ksan Historical Outdoor Museum and The Kitanmax School of Northwest Coast Indian Art », thèse de doctorat, Université de Victoria, 2013, p. 16-17.

24. Crosby, « Haidas, Humans and Other Myths », p. 113.

25. Crosby, « Haidas, Humans and Other Myths », p. 113.

26. Gerald McMaster, « The New Tribe: Critical Perspectives and Practices in Aboriginal Contemporary Art », thèse de doctorat, Université d'Amsterdam, 1999, p. 60.

27. Crosby, « Haidas, Humans and Other Myths », p. 113.

28. « Bill Reid », réalisé par Jack Long.

29. Robert Bringhurst, « Finding Home: The Legacy of Bill Reid », dans *Canadian Literature* 183, hiver 2004, p. 181.

30. Bill Reid et Robert Bringhurst, *The Raven Steals the Light*, Vancouver, Douglas & McIntryre, 1984.

31. Kathryn Bunn-Marcuse, « Form First, Function Follows: The Use of Formal Analysis in Northwest Coast Art History », dans Townsend-Gault et al., *Native Art of the Northwest Coast*, p. 409.

32. Bunn-Marcuse, « Form First », p. 409.

33. Bill Reid, « The Art–An Appreciation », dans *Arts of the Raven: Masterworks of the Northwest Coast Indian*, par Wilson Duff, avec Bill Holm et Bill Reid, Vancouver, Musée des beaux-arts de Vancouver, 1967, catalogue de l'exposition.

34. Scott Watson, « Two Bears », dans Duffek et Townsend-Gault, *Bill Reid and Beyond*, p. 209.

35. Voir Charlotte Townsend-Gault, « Struggles with Aboriginality/Modernity », dans Duffek et Townsend-Gault, *Bill Reid and Beyond*, p. 225-244. Dans ce texte, Townsend-Gault revient sur la discussion critique entre Marnie Fleming et Bill Reid concernant la façon dont les œuvres de l'exposition *The Legacy* (L'héritage), une exposition sur l'art autochtone ayant eu lieu pour la première fois au British Columbia Provincial Museum en 1971, sont présentées. Après un retour sur la discussion où Fleming plaide en faveur de plus de contexte et Reid s'y oppose, Townsend-Gault la poursuit.

36. Gerald McMaster, « Towards an Aboriginal Art History », dans *Native American Art in the Twentieth Century*, W. Jackson Rushing III, éd., Londres et New York, Routledge, 1999, p. 83.

37. Crosby, « Haidas, Human Beings and Other Myths », p. 119.

38. Reid, *Solitary Raven*, p. 198.

39. Alan L. Hoover, « Bill Reid: Master of Patronage », dans Duffek et Townsend-Gault, *Bill Reid and Beyond*, p. 99.

40. Miles Richardson Jr., « Upholding Haida Law », dans Council of the Haida Nation, *Athlii Gwaii: Upholding Haida Law at Lyell Island*, Jisgang Nika Collison, éd., Locarno Press, 2018, p. 23.

41. Jisgang Nika Collison, éd., *Gina Suuda Tl'l Xasii–Came to Tell Something: Art and Artist in Haida Society*, Haida Gwaii, Haida Gwaii Museum Press, 2014, p. 62.

42. Haida Heritage Centre, https://haidaheritagecentre.com/.

43. Martine J. Reid, *Bill Reid Collected*, Vancouver, Douglas & McIntyre en collaboration avec la Bill Reid Foundation, 2016, p. 23.

44. Reid, *Bill Reid Collected*, p. 23.

45. George Rammell, discours prononcé dans le cadre de la cérémonie pour Bill Reid au Musée d'anthropologie de l'Université de la Colombie-Britannique, « A Tribute to Bill Reid », 24 mars 1998, 56:30 min., https://vimeo.com/8718718.

STYLE ET TECHNIQUE

1. Mary Louise Pratt, « Arts of the Contact Zone », *Profession,* Modern Language Association, 1991, p. 34.

2. Bill McLennan, « A Matter of Choice », dans *Bill Reid and Beyond: Expanding on Modern Native Art*, Karen Duffek et Charlotte Townsend-Gault, éd., Vancouver, Douglas & McIntyre, Seattle, University of Washington Press, 2004, p. 40.

3. McLennan, « A Matter of Choice », p. 40.

4. Dans Wilson Duff, avec Bill Holm et Bill Reid, *Arts of the Raven: Masterworks of the Northwest Coast Indian: Masterworks of the Northwest Coast Indian*, Vancouver, Vancouver Art Gallery, 1967, catalogue de l'exposition, s. p.

5. Duff et al., *Arts of the Raven*, s. p.

6. Bill Holm et William Reid, *Form and Freedom: A Dialogue on Northwest Coast Indian Art*, Houston, Institute for the Arts, Université Rice, 1975.

7. Holm et Reid, *Form and Freedom*, p. 232.

8. Holm et Reid, *Form and Freedom*, p. 235.

9. Claude Lévi-Strauss, *La voie des masques*, 2 vol., Paris, Skira, 1975, vol. 1, p. 35.

10. Doris Shadbolt, *Bill Reid*, Vancouver, Douglas & McIntyre, 1986, p. 86.

11. Shadbolt, *Bill Reid*, p. 84.

12. Martine J. Reid, *Bill Reid Collected*, Vancouver, Douglas & McIntyre en collaboration avec la Bill Reid Foundation, 2016, p. 12-13.

13. Bill Reid dans une conversation privée avec Gerald McMaster.

14. Marjorie Halpin, Compte-rendu de *Bill Reid* par Doris Shadbolt, dans une brochure de promotion des nouveaux ouvrages de Douglas & McIntyre, Vancouver, Douglas & McIntyre, 1986, p. 14.

15. Halpin, Compte-rendu de *Bill Reid* par Doris Shadbolt, p. 14.

16. George Rammell, « Goldsmith/Culturesmith », dans *Bill Reid and Beyond*, p. 52.

17. Bill Reid dans une conversation privée avec Gerald McMaster.

18. Bill Reid, *Solitary Raven: Selected Writings of Bill Reid*, Robert Bringhurst et Martine J. Reid, éd., Vancouver, Douglas & McIntyre, 2000, p. 23.

19. Doug Cranmer, « "Other-Side" Man », dans Duffek et Townsend-Gault, *Bill Reid and Beyond*, p. 175.

20. Cranmer, « "Other-Side" Man », p. 176.

21. Cranmer, « "Other-Side" Man », p. 177.

22. Reid, *Solitary Raven*, p. 90.

23. « Biography », sur le site Web personnel de Robert Davidson, *Guud Sans Glans: Eagle of the Dawn*, https://www.robertdavidson.ca/biography.

24. Shadbolt, *Bill Reid*, p. 36.

25. Rammell, « Goldsmith/Culturesmith », p. 54.

26. Rammell, « Goldsmith/Culturesmith », p. 46.

27. Rammell, « Goldsmith/Culturesmith », p. 47.

28. Rammell, « Goldsmith/Culturesmith », p. 48.

29. Karen Duffek, *Bill Reid: Beyond the Essential Form*, Vancouver, University of British Columbia Press en association avec le Musée d'anthropologie de l'Université de la Colombie-Britannique, 1986, p. 28.

30. Rammell, « Goldsmith/Culturesmith », p. 44.

31. Rammell, « Goldsmith/Culturesmith », p. 47.

32. Rammell, « Goldsmith/Culturesmith », p. 49.

GLOSSAIRE

Arts and Crafts

Précurseur du design moderne, ce mouvement d'arts décoratifs se développe en Angleterre au milieu du dix-neuvième siècle, en réaction à ce que ses tenants considèrent comme les effets déshumanisants de l'industrialisation. Sous l'impulsion de William Morris, le mouvement Arts and Crafts valorise le savoir-faire artisanal et la simplicité formelle, et intègre souvent des motifs naturels dans la conception d'objets ordinaires.

B.C. Indian Arts and Welfare Society (BCIAWS)

Le groupe British Columbia Indian Arts and Welfare Society (BCIAWS), dirigé par des non-Autochtones, est formé à la fin des années 1930 pour protéger et faire la promotion des arts et de l'artisanat autochtones. Sous la direction de l'éducatrice Victoria Alice Ravenhill, il regroupe des dirigeants d'églises et de pensionnats indiens, tels que le révérend George H. Raley, un missionnaire et un collectionneur. Le BCIAWS remet des bourses et présente des expositions pour encourager de jeunes artistes autochtones à fréquenter les pensionnats et externats indiens pour acquérir des habiletés en art et artisanat. Ces activités visent à trouver des moyens pour que les communautés autochtones gagnent de l'argent et deviennent autosuffisantes au sein de la structure économique de la société coloniale.

Barbeau, Marius (Canadien, 1883-1969)

Barbeau, un pionnier de l'anthropologie et de l'ethnologie au Canada, est aussi considéré comme l'instigateur de la recherche scientifique dans le domaine du folklore au pays. Embauché au Musée national du Canada à Ottawa, il a étudié les communautés canadiennes-françaises et autochtones. Il a recueilli des chants et des légendes, acquis des œuvres d'art, et fait l'inventaire de coutumes et d'organisations sociales. Ses intérêts l'ont poussé à collaborer avec plusieurs artistes, notamment Emily Carr, A. Y. Jackson et Jean Paul Lemieux.

Boyer, Bob (Métis, 1948-2004)

Bob Boyer est un peintre non figuratif reconnu pour la façon dont il exploite les motifs symétriques de flèches, de triangles et de rectangles que l'on retrouve dans le perlage et les peintures sur cuir des Premières Nations des Plaines. Dans les années 1960, Boyer est influencé par la peinture *colour-field* et l'expressionnisme abstrait des Regina Five. Dans les années 1980, il commence à peindre sur des couvertures pour marquer l'histoire des Autochtones au Canada. De 1981 à 1998 et en 2004, Boyer est directeur des arts visuels à l'Université des Premières Nations du Canada (anciennement le Saskatchewan Indian Federated College).

Carr, Emily (Canadienne, 1871-1945)

Éminente artiste et auteure de Colombie-Britannique, Carr est reconnue aujourd'hui pour ses images audacieuses et vibrantes des paysages et des populations autochtones de la côte du Nord-Ouest canadienne. Formée en Californie, en Angleterre et en France, elle subit l'influence de divers mouvements artistiques modernes, mais à terme elle développe un style esthétique distinct. Carr figure parmi les premiers artistes de la côte Ouest à

obtenir une reconnaissance nationale. (Voir *Emily Carr : sa vie et son œuvre* par Lisa Baldissera.)

cire perdue
Technique de moulage du métal par laquelle un moule est formé autour d'un modèle en cire, qui est ensuite fondu pour laisser un espace dans lequel le métal en fusion est versé. Le procédé peut être effectué soit avec un modèle en cire solide, soit avec une coquille de cire qui est utilisée pour créer une sculpture en métal creuse. Le procédé de moulage à la cire perdue est utilisé pour couler le métal depuis environ six mille ans.

Cranmer, Doug (Kesu') (Kwakwaka'wakw, 1927-2006)
Originaire d'Alert Bay en Colombie-Britannique, Cranmer apprend à sculpter auprès de l'artiste Naka'pankam (Mungo Martin). En 1959, il commence à travailler avec Bill Reid pour construire le *Haida Village* (*Village haïda*), maintenant conservé au Musée d'anthropologie de l'Université de la Colombie-Britannique à Vancouver. Cranmer est surtout connu pour ses sculptures, mais il a aussi créé des tableaux et des estampes.

David, Joe (Ka Ka Win Chealth) (Nuu-chah-nulth, né en 1946)
Ayant décidé de devenir artiste à un jeune âge, David passe plusieurs années à étudier l'art nuu-chah-nulth dans les musées, les universités ainsi qu'au sein de sa communauté. Au milieu des années 1970, il travaille avec Bill Reid. Depuis, il crée ses propres sculptures publiques monumentales en plus d'ouvrages sculptés de plus petite taille et d'œuvres sur papier.

Davidson, Reg (Haïda, né en 1954)
Jeune frère de l'artiste haïda Robert Davidson (Guud San Glans), Davidson est un célèbre sculpteur qui crée de la joaillerie, des masques, des instruments de musique, des estampes et des sculptures. Il chante et danse également avec le Rainbow Creek Dance Group, qu'il a fondé en 1980 avec son frère, et pour lequel il crée des tenues cérémonielles (*regalia*).

Davidson, Robert (Guud San Glans) (Haïda/Tlingit, né en 1946)
Célèbre sculpteur de mats totémiques et de masques, peintre, graveur et joaillier, Davidson est connu pour avoir ravivé et perpétué différents aspects de l'expression culturelle et de l'art des Haïdas. En 1969, à l'âge de 22 ans, il sculpte un mât totémique dans sa ville natale de Massett en Colombie-Britannique. Ce mât devient le premier à être érigé à cet endroit en 90 ans. En 2010, il reçoit le Prix du Gouverneur général en arts visuels et en arts médiatiques.

Daxhiigang (Charles Edenshaw) (Haïda, 1839-1920)
Un des artistes haïdas les plus célèbres des dix-neuvième et vingtième siècles, Daxhiigang est connu pour la création d'extraordinaires sculptures en argilite et de bracelets en argent. Avec sa femme Isabella Edenshaw, il tresse également des paniers et des chapeaux. Très novatrices, ses œuvres s'inspirent des traditions haïdas tout en répliquant au colonialisme moderne.

Dick, Simon (Kwakwaka'wakw, né en 1951)
Né à Alert Bay en Colombie-Britannique, Dick suit dans sa jeunesse une

formation d'apprenti auprès de l'artiste Tony Hunt Sr et travaille avec Bill Reid. Il est connu comme artiste spécialisé dans les masques et il est également un danseur très respecté qui se produit dans de nombreuses cérémonies.

Duff, Wilson (Canadien, 1925-1976)
Anthropologue formé à l'Université de la Colombie-Britannique et à l'Université de Washington, Duff est conservateur en anthropologie au British Columbia Provincial Museum (aujourd'hui le Musée royal de la Colombie-Britannique) et à ses archives à Victoria de 1950 à 1965. Tout en occupant ce poste, il s'implique dans des projets de conservation de mâts totémiques.

Erickson, Arthur (Canadien, 1924-2009)
Premier architecte canadien à remporter une médaille d'or du American Institute of Architects (1986), Erickson mène à bien de nombreux projets au Canada et à l'étranger. Son bureau de Vancouver lance des projets résidentiels modernistes qui renouvellent l'esthétique architecturale de la ville dans les années 1950. Sa carrière ultérieure se distingue par ses contributions à l'Expo 67 (Montréal) et à l'Expo 70 (Japon) ainsi que par des structures permanentes tels le Roy Thomson Hall de Toronto et le premier campus de l'Université Simon Fraser.

Expo 67
Foire internationale de 1967, qui a lieu à Montréal, pour célébrer le centenaire de la Confédération canadienne. Avec ses 62 nations participantes et sa fréquentation de plus de 50 millions de personnes, l'Expo 67 renforce la réputation de Montréal comme ville internationale et lieu d'innovation au Canada.

Expo 86
Cinquante-cinq pays participent à cette foire internationale qui a lieu à Vancouver pour célébrer son centenaire. Fréquentée par plus de 22 millions de personnes, Expo 86 est aujourd'hui reconnue pour son rôle dans la croissance et l'essor de Vancouver, et son émergence comme ville internationale.

formalisme
L'étude de l'art en analysant la forme et le style d'une œuvre pour en déterminer le sens et la qualité. Le formalisme met l'accent sur la couleur, la texture, la composition et la ligne plutôt que sur le contexte narratif, conceptuel ou social et politique. Dans les années 1960, le critique américain Clement Greenberg défend vigoureusement le formalisme pourtant remis en question dès la fin des années 1960 avec l'essor du postmodernisme et de l'art conceptuel.

Fuller, R. Buckminster (Américain, 1895-1983)
Architecte, théoricien des systèmes et ingénieur, Richard Buckminster Fuller débute en travaillant sur des technologies pour maisons modulaires, mais il élabore ensuite des propositions de design futuristes et utopistes qui tentent de répondre aux enjeux planétaires de l'énergie et de l'industrialisation. Ses expériences en géométrie mènent à son invention du dôme géodésique, une forme de construction dont la force augmente de manière logarithmique en fonction de sa taille. Le dôme géodésique est un symbole de design des

années 1960, tant dans le courant conventionnel (pavillon des États-Unis de l'Expo 67) que dans le courant non conventionnel (Drop City, une communauté d'artistes formée dans le sud du Colorado en 1965).

Guujaaw (Haïda, né en 1953)
Artiste et leader, qui a été président de la Nation haïda pendant treize ans, il est maintenant Gidansda, chef héréditaire des Skedans. Ses politiques sont vraiment terre-à-terre et dédiées à la protection de Haida Gwaii. Dans sa jeunesse, il a travaillé avec Bill Reid sur le *Skidegate Dogfish Pole* (*Mât du chien de mer de Skidegate*), 1978, le *Raven and the First Men* (*Le corbeau et les premiers hommes*), 1980, et le prototype de *Loo Taas*, 1986. Aujourd'hui, il est chanteur, sculpteur et leader culturel à part entière.

Hart, Jim (7idansuu) (Haïda, né en 1952)
Important artiste haïda et chef du clan Eagle, Hart travaille avec Bill Reid au début des années 1980, collaborant à titre d'assistant sur des projets de sculptures monumentales. Plus tard, il crée ses propres sculptures, mâts totémiques, estampes et bijoux. Ses projets les plus importants incluent *The Three Watchmen* (*Les trois sentinelles*), 2011, exposé au Musée des beaux-arts du Canada à Ottawa, et un mât totémique qu'il a érigé dans sa propre communauté, Massett, à Haida Gwaii en 1999.

Hawthorn, Audrey (Canadienne, 1917-2000)
Née en Californie et élevée à New York, Hawthorn étudie l'anthropologie à l'Université Yale. Son mari, l'anthropologue Harry Hawthorn, se joint à la faculté de l'Université de la Colombie-Britannique en 1947, et elle devient conservatrice. Elle travaille étroitement avec le Département d'anthropologie et enseigne les études muséales.

Hawthorn, Harry (Canadien, 1910-2006)
Anthropologue, Hawthorn étudie à l'université Yale avant de se joindre à la faculté de l'Université de la Colombie-Britannique en 1947. Il y dirige plusieurs projets de recherche qui influencent l'élaboration de certaines politiques du gouvernement du Canada. Avec sa femme Audrey, il joue un rôle de premier plan dans la mise sur pied du Musée d'anthropologie à l'Université de la Colombie-Britannique.

Hitchcock, Sharon (Kinta-Way) (Haïda, 1951-2009)
Artiste de Massett à Haida Gwaii, Hitchcock a une pratique très vaste et diversifiée comme le démontrent ses sculptures en argilite, ses tableaux, ses illustrations et un film d'animation. Elle fait partie des artistes ayant travaillé avec Bill Reid sur *Loo Taas*, 1986.

Holm, Bill (Américain, né en 1925)
Professeur d'histoire et conservateur émérite de l'art indien de la côte du Nord-Ouest au Burke Museum of Natural History and Culture à Seattle, dans l'État de Washington, Holm est surtout connu pour son livre *Northwest Coast Indian Art: An Analysis of Form* (1965). Cet ouvrage établit un nouveau vocabulaire concernant les Premières Nations de la côte du Nord-Ouest du Pacifique.

Hunt, Henry (Kwakwaka'wakw, 1923-1985)
Gendre du sculpteur kwakwaka'wakw Mungo Martin (Naka'pankam), Hunt déménage à Victoria en 1954 pour sculpter au Thunderbird Park du British Columbia Provincial Museum (aujourd'hui le Musée royal de la Colombie-Britannique). Il travaille pendant plusieurs années auprès de Martin et, à la mort de celui-ci en 1962, il devient maître-sculpteur et mentor de nombreux artistes.

interdiction de tenir des potlatchs
Modification à la *Loi sur les Indiens*, l'interdiction de tenir des potlatchs est en vigueur de 1884 à 1951. Elle aggrave les effets dévastateurs du contrôle gouvernemental sur les groupes autochtones de la côte du Nord-Ouest et de la zone subarctique ouest. Les colons et les missionnaires voient le partage des richesses lors des potlatchs comme étant excessifs et comme un acte de dilapidation. Ils comprennent également qu'interdire une pratique fondamentale des cultures autochtones fera progresser l'effacement de ces cultures. En 1921, le potlatch de six jours du chef Dan Cranmer entraîne l'arrestation de 50 personnes et des sentences de prison pour 32 personnes. De plus, un nombre incalculable d'objets culturels sont saisis pour être ajoutés aux collections des musées coloniaux.

Janvier, Alex (Dene Suliné/Saulteaux, né en 1935)
Inspiré à la fois par l'expressionnisme et par ses origines amérindiennes, Janvier est un membre fondateur de la Professional Native Indian Artists Inc. (PNIAI) et un pionnier de l'art autochtone au Canada. Ses tableaux abstraits, souvent composés de couleurs symboliques vives et de lignes courbes, abordent les thèmes du territoire, des esprits, ainsi que de la vie autochtone.

Loi sur les Indiens de 1876
Principale loi par laquelle le gouvernement fédéral canadien administre le « statut d'indien », les gouvernements locaux des Premières Nations ainsi que les terres de réserve et les fonds collectifs autochtones. Elle consolide les anciennes ordonnances coloniales qui visaient à éradiquer la culture des Premières Nations au profit de l'assimilation à la société eurocanadienne. Elle a été modifiée plusieurs fois, mais de manière plus importante en 1951 et en 1985, avec des changements principalement axés sur le retrait d'articles particulièrement discriminatoires. La *Loi sur les Indiens* s'applique uniquement aux peuples des Premières Nations, et non aux Métis et aux Inuits. Elle constitue un document paradoxal et évolutif qui a causé des traumatismes, des violations des droits de la personne ainsi que de grands bouleversements sociaux et culturels chez plusieurs générations de peuples des Premières Nations. La Loi précise également les obligations du gouvernement envers les membres des Premières Nations et détermine leur « statut », une reconnaissance légale de leur patrimoine qui leur accorde certains droits comme celui de vivre sur des terres de réserve.

Marks, Gerry (Haïda, 1949-2020)
Après avoir rencontré Bill Reid dans sa jeunesse, Marks décide de se concentrer sur l'étude de son héritage artistique haïda et de l'art des Premières

Nations de la côte du Nord-Ouest du Pacifique. Il est surtout célèbre pour sa joaillerie de luxe, même s'il travaille également sur de grands projets de sculpture sur bois, aidant Reid et l'artiste haïda Robert Davidson (Guud San Glans).

modernisme
Mouvement qui s'étend du milieu du dix-neuvième au milieu du vingtième siècle dans tous les domaines artistiques. Le modernisme rejette les traditions académiques au profit de styles novateurs qui se développent en réaction à l'industrialisation de la société contemporaine. Les mouvements modernistes dans le domaine des arts visuels comprennent le réalisme de Gustave Courbet, et plus tard l'impressionnisme, le postimpressionnisme, le fauvisme, le cubisme, et enfin l'abstraction. Dans les années 1960, les styles postmodernistes antiautoritaires tels que le pop art, l'art conceptuel et le néo-expressionnisme brouillent les distinctions entre beaux-arts et culture de masse.

Moody, Henry (Haïda, v.1871-1945)
Sculpteur de Haida Gwaii, Moody parle couramment anglais et haïda. Dans sa jeunesse, il aide l'anthropologue et linguiste américain John R. Swanto à transcrire de la littérature et de la poésie orales haïdas.

Morrisseau, Norval (Anishinaabe, 1931-2007)
Peintre reconnu pour avoir représenté les légendes Anishinaabe et des thèmes spirituels personnels et hybrides avec des couleurs vives et des lignes fortes, Morrisseau est une figure cruciale dans la présentation de l'art autochtone contemporain sur la scène plus large de l'art canadien. Il fonde l'école de Woodland et inspire une génération de jeunes artistes des Premières Nations. En 1978 Morrisseau est investi de l'Ordre du Canada et en 2006 le Musée des beaux-arts du Canada présente une rétrospective majeure de son travail. (Voir *Norval Morrisseau : sa vie et son œuvre* par Carmen Robertson.)

Musée des beaux-arts de Vancouver (MBAV, ou la VAG)
Premier musée en importance de l'Ouest canadien, la Vancouver Art Gallery ou Musée des beaux-arts de Vancouver est située à Vancouver, en Colombie-Britannique. Il s'agit d'un établissement public fondé en 1931, doté d'une collection permanente portant sur l'art historique et contemporain de la Colombie-Britannique, tout particulièrement les œuvres d'artistes des Premières Nations et, de l'Institute of Asian Art, sur l'art de la région de l'Asie-Pacifique.

Musée d'anthropologie de l'Université de la Colombie-Britannique
Le bâtiment emblématique du Musée d'anthropologie, qui était à l'origine un département au sein de la Faculté des arts de l'Université de la Colombie-Britannique, a été inauguré en 1976. Conçu par Arthur Erickson, il a été construit après que le philanthrope Walter C. Koerner ait proposé de faire don de sa collection d'art autochtone si le gouvernement fédéral acceptait de soutenir la construction du bâtiment. Aujourd'hui, le musée possède près de 50 000 œuvres provenant du monde entier, parmi lesquelles d'importantes

œuvres de Bill Reid, qui a créé la pièce iconique du musée, *The Raven and the First Men* (*Le corbeau et les premiers hommes*), 1980, en réponse à une commande de Koerner.

Musée royal de l'Ontario (MRO, ou le ROM)
Créé en 1912, le Royal Ontario Museum ou Musée royal de l'Ontario est une institution torontoise qui a ouvert ses portes au public en 1914. À l'origine, le musée abritait des collections d'archéologie, de zoologie, de paléontologie, de minéralogie et de géologie. Aujourd'hui, il détient d'importantes collections d'artefacts provenant de Chine et des peuples autochtones du Canada, ainsi qu'une vaste collection de textiles. L'édifice a subi trois agrandissements majeurs depuis sa fondation : en 1933, 1982 et 2007.

Naka'pankam (Mungo Martin) (Kwakwaka'wakw, 1879-1962)
Important artiste kwakwaka'wakw, Naka'pankam est surtout connu comme sculpteur. Malgré qu'il subisse l'interdiction oppressive de tenir des potlatchs, il préserve les traditions de sculpture. En effet, il crée de nouveaux mâts totémiques et supervise le programme de restauration qui leur est consacré à l'Université de la Colombie-Britannique. Il est le mentor de plusieurs artistes, dont Henry Hunt et Bill Reid.

Neel, Ellen (Kakaso'las) (Kwakwaka'wakw, 1916-1966)
Issue d'une famille dont plusieurs membres pratiquent l'art de la sculpture, notamment son oncle Mungo Martin (Naka'pankam), Neel étudie auprès de son grand-père, Charlie James (Yakuglas). Elle est artiste et activiste dans les années 1940 et est surtout connue pour un mât totémique comportant un Oiseau-tonnerre au-dessus d'un globe.

Newman, Barnett (Américain, 1905-1970)
Représentant majeur de l'expressionnisme abstrait, principalement connu pour ses peintures *colour-field*. Dans ses écrits des années 1940, Newman plaide pour une rupture avec les traditions artistiques européennes, pour l'adoption de procédés et de sujets mieux adaptés aux difficultés de son époque, et pour l'expression de la vérité telle qu'elle lui apparaît.

Norris, George (Canadien, 1928-2013)
Diplômé de la Vancouver School of Decorative and Applied Arts (aujourd'hui l'Université d'art et de design Emily-Carr), Norris passe la majeure partie de sa carrière à Vancouver. Il crée plusieurs sculptures publiques dans la ville, travaillant avec les métaux, les pierres et le béton. Son œuvre la plus célèbre, *The Crab* (*Le crabe)*, 1968, se trouve au H. R. MacMillan Space Centre à Vancouver.

paradigme du sauvetage
Dans les domaines de l'ethnographie, de l'anthropologie et des récits de voyage du vingtième siècle, le « paradigme du sauvetage » constitue une position idéologique selon laquelle une société occidentale dominante conclut à l'inévitabilité de la disparition d'une culture non occidentale. Cette disparition serait attribuable à l'incapacité perçue de cette culture à s'adapter à la vie moderne. La pratique de l'ethnographie de sauvetage vise à « sauver » la culture non occidentale par la collecte, la documentation et la préservation d'artefacts et de comptes rendus de sa présence.

potlatch
Le potlatch vient du mot chinook *patshatl* et est une cérémonie fondamentale de la structure de gouvernance, de la culture et des traditions spirituelles des différentes Premières Nations vivant sur la côte du Nord-Ouest et dans certaines parties de l'intérieur de la zone subarctique ouest. Il permet de redistribuer les richesses, de conférer des statuts et des rangs à des personnes, des groupes familiaux et des clans en plus de permettre des demandes pour des noms, des pouvoirs et des droits sur des territoires de chasse et de pêche. Les potlatchs font appel aux compétences des acteurs culturels comme les chanteurs, danseurs, sculpteurs, tisserands ainsi que conteurs et ils conservent et soutiennent ainsi l'intégrité vécue et la richesse culturelle de ces communautés et de leurs relations.

Rammell, George (Canadien, né en 1952)
Sculpteur formé à la Vancouver School of Decorative and Applied Arts (aujourd'hui l'Université d'art et de design Emily-Carr), Rammell travaille à titre d'assistant à l'atelier de Bill Reid de 1979 à 1990. Il présente également ses propres sculptures dans ses expositions individuelles et collectives et enseigne depuis plusieurs années à l'Université Emily-Carr et à l'Université Capilano.

Ray, Carl (Cri, 1943-1978)
Membre de la Professional Native Indian Artists Inc. (PNIAI) et de l'école de Woodland formé par Norval Morrisseau, Ray est un peintre influent de la faune, des paysages nordiques et de l'art médecine. Représenté dans les collections du Musée des beaux-arts de Winnipeg, au Manitoba, de la Collection McMichael d'art canadien à Kleinburg, en Ontario, et du Musée royal de l'Ontario à Toronto, le travail de Ray est reconnu pour son caractère tridimensionnel, ses lignes fluides et ses compositions originales.

Reid, Martine J. (née Mormanne) (Française/Canadienne, née en 1945)
Auteure, commissaire et universitaire, Martine J. Reid a été la femme de Bill Reid de 1981 à 1998, date qui correspond au décès de l'artiste. Elle le rencontre en 1975 pendant qu'elle travaille à son doctorat en anthropologie culturelle à l'Université de la Colombie-Britannique. Aujourd'hui, elle est présidente honoraire de la Bill Reid Foundation, qui a créé la Bill Reid Gallery of Northwest Coast Art à Vancouver en 2008, et la directrice générale de la Succession de Bill Reid. En 2010, le gouvernement français lui remet l'Ordre national du Mérite pour sa promotion de la diversité culturelle.

Shadbolt, Doris (Canadienne, 1918-2003)
Auteure et conservatrice, Shadbolt occupe différents postes au Musée des beaux-arts de Vancouver de 1950 à 1975. Elle monte d'importantes expositions, dont *Arts of the Raven, Emily Carr: A Centennial Exhibition* (Les arts du corbeau, Emily Carr : l'exposition du centenaire) et *The Art of Bill Reid* (L'art de Bill Reid) et publie des ouvrages traitant de ces deux artistes. En collaboration avec son mari Jack Shadbolt, elle fonde la VIVA Foundation for the Visual Arts en 1987.

Shadbolt, Jack (Canadien, 1909-1998)
Principalement connu comme peintre et dessinateur, Shadbolt effectue des études en art à Londres, à Paris et à New York avant de retourner en Colombie-Britannique. De 1945 à 1966, il enseigne à la Vancouver School of Art, où il occupe la direction du département de peinture et de dessin. Emily Carr et l'art autochtone du Nord-Ouest du pays comptent parmi ses principales influences.

surréalisme
Mouvement littéraire et artistique lancé à Paris au début du vingtième siècle, le surréalisme veut favoriser l'expression de l'inconscient, libéré du contrôle des conventions et de la raison. Images fantastiques et juxtapositions incongrues le caractérisent. Répandu dans le monde entier, le mouvement a influencé le cinéma, le théâtre et la musique.

système des pensionnats indiens
Établis par le gouvernement du Canada dans les années 1880 et souvent administrés par des communautés religieuses, les pensionnats ont perduré jusque dans les années 1990. Ce système retire et isole les enfants autochtones de leur maison, de leur famille et de leurs traditions culturelles pour les assimiler à la culture coloniale dominante. Les enfants sont endoctrinés à des modes de vie eurocanadiens et chrétiens. Par exemple, il leur y est interdit de pratiquer leur culture ou de parler leur langue. Le programme enseigné est moins axé sur les progrès scolaires que sur la formation d'un travail manuel dans le domaine agricole, industriel ou domestique. De nombreux enfants y subissent de la violence physique, sexuelle, émotionnelle et/ou psychologique.

sérigraphie
Technique d'impression développée en 1940 par un groupe d'artistes américains travaillant avec des écrans de soie, qui voulaient démarquer leur travail des images publicitaires réalisées suivant la même méthode.

Wall, Jeff (Canadien, né en 1946)
Une des principales figures de la photographie contemporaine depuis les années 1980, dont les impressions couleur grandeur nature et les transparents rétroéclairés à caractère conceptuel font souvent référence à la peinture historique et au cinéma. Le travail de Wall incarne l'esthétique de ce qu'on appelle parfois l'école de Vancouver, qui compte notamment dans ses rangs les photographes Vikky Alexander, Stan Douglas, Rodney Graham et Ken Lum.

Yeomans, Don (Haïda, né en 1958)
Tôt en carrière, Yeomans étudie auprès de sa tante, la sculptrice Freda Diesing, et l'artiste haïda Robert Davidson (Guud San Glans). Artiste très estimé, il est connu pour travailler avec une vaste gamme de matériaux et pour amalgamer l'iconographie haïda traditionnelle à des motifs contemporains.

Young, Henry (Haïda, v.1871-1968)
Historien et artiste haïda, Young est formé aux pratiques traditionnelles de l'art de raconter des contes qui valorisent l'engagement profond envers les moindres détails. Il partage ses récits dans le cadre de projets d'histoire orale et avec Bill Reid qui a été profondément ému et inspiré par l'expérience.

SOURCES ET RESSOURCES

L'œuvre de Bill Reid a fait l'objet de nombreuses expositions individuelles, en commençant par celle du Musée des beaux-arts de Vancouver en 1974. Dans les années 1970-1980, l'orfèvre de formation participe également à des expositions collectives d'artistes autochtones, telle que, en 1971, *The Legacy: Tradition and Innovation in Northwest Coast Indian Art* (L'héritage : tradition et innovation dans l'art indien de la côte du Nord-Ouest). Cet événement, organisé sous un angle ethnographique, porte sur des thématiques liées aux frontières linguistiques et rassemble des artistes de la côte Ouest du Canada. À ce moment, les œuvres d'art autochtones et non autochtones ne sont pas exposées conjointement, dans de grandes expositions. Elles sont

perçues comme étant en décalage les unes avec les autres : les limites systémiques au sein des institutions reposent sur une perception de longue date voulant que l'art autochtone relève des musées d'ethnologie. Les dernières décennies ont offert des occasions d'ouvrir le dialogue et d'établir des ponts. À titre d'exemple, les œuvres du défunt artiste kwakwaka'wakw Beau Dick, qui a travaillé en respectant des principes éthiques communautaires stricts, ont été présentées dans des expositions internationales telles que la 18e Biennale de Sydney (2018) et documenta 14 (2017). Sans doute qu'à son époque, Bill Reid a été celui qui est sorti de la sphère ethnographique. Comme bien d'autres, il a été un fer de lance pour ses successeurs.





GAUCHE : Bill Reid à côté de *The Raven and the First Men* (*Le corbeau et les premiers hommes*) au Musée d'anthropologie de l'Université de la Colombie-Britannique, Vancouver, v.1980, photographie de William McLennan. DROITE : Bill Reid et Jim Hart debout de part et d'autre d'un grand relief en bois sculpté, possiblement une porte, vers les années 1970, photographie de William McLennan.

PRINCIPALES EXPOSITIONS SOLOS

1974	*Bill Reid: A Retrospective Exhibition* (Bill Reid : une rétrospective), Musée des beaux-arts de Vancouver.
1980	*Bill Reid Retrospective* (Rétrospective de Bill Reid), Children of the Raven Gallery, Vancouver.
1986	*Bill Reid: Beyond the Essential Form* (Bill Reid : au-delà de la forme essentielle), Musée d'anthropologie de l'Université de la Colombie-Britannique, Vancouver.
1993	*Bill Reid*, Miriam Shiell Fine Art Ltd., Toronto.

1994	Exposition rétrospective, Néprajzi Múzeum, Budapest.
1997	*Bill Reid*, Galerie de l'ambassade du Canada, Tokyo. Exposition rétrospective.
1998	*The Spirit of Haida Gwaii: Art Exhibit and Photo Installation* (L'esprit de Haida Gwaii : exposition artistique et installation photo), Orpheum Theatre, Vancouver.
2008-2009	*Bill Reid: Master of Haida Art* (Bill Reid : maître de l'art haïda), Bill Reid Gallery of Northwest Coast Art, Vancouver.
2011-2012	*Bill Reid and the Haida Canoe* (Bill Reid et le canot haïda), Bill Reid Gallery of Northwest Coast Art, Vancouver.

PRINCIPALES EXPOSITIONS COLLECTIVES

1958	Pavillon du Canada, Exposition universelle et internationale, Bruxelles.
1967	Pavillon du Canada, Expo 67, Montréal. *Arts of the Raven: Masterworks by the Northwest Coast Indian* (Arts du Corbeau : chefs-d'œuvre des Indiens de la côte du Nord-Ouest), Musée des beaux-arts de Vancouver.
1971-1984	*The Legacy: Tradition and Innovation in Northwest Coast Indian Art* (L'héritage : tradition et innovation dans l'art indien de la côte du Nord-Ouest), Musée royal de la Colombie-Britannique, Victoria. Exposition itinérante, avec des changements dans les artistes présentés.
1976	*Métiers d'art/2*, Centre culturel canadien, Paris.
1981	*Pipes That Won't Smoke, Coal That Won't Burn: Haida Sculpture in Argillite* (Des pipes qu'on ne fume pas, du charbon qu'on ne brûle pas : sculptures haïdas en argilite), Glenbow-Alberta Institute, Calgary. *Native American Arts '81* (Arts autochtones '81), Philbrook Art Center, Tulsa.
1983	*Vancouver: Art and Artists 1931–1983* (Vancouver : art et artistes 1931-1983), Musée des beaux-arts de Vancouver.
1986	*Expo 86*. Vancouver. *Une culture en plein essor; une exposition de nouvelles acquisitions = Ascending Culture: An Exhibition of Recent Acquisitions*, Affaires indiennes et du Nord Canada, Hull.

1987	*A Celebration of Canadian Contemporary Native Art* (Une célébration de l'art autochtone contemporain du Canada), Southwest Museum, Los Angeles.
1987-1988	*Profiles of a Heritage: Images of Wildlife by British Columbia Artists* (Profils d'un héritage : images de la faune par des artistes de la Colombie-Britannique), Art Gallery of Greater Victoria. Exposition itinérante.
1988	*Celebration 1988* (Célébration 1988), Petro-Canada Exhibition Gallery, Calgary. *The Northwest: A Collector's Vision: An Exhibition of Native Art of the Pacific Northwest Coast from the Peacock Collection* (Le Nord-Ouest, la vision d'un collectionneur : une exposition de l'art autochtone de la côte du Nord-Ouest du Pacifique provenant de la collection Peacock), Barrie Art Gallery, Barrie, Ontario.
1988-1991	*À l'ombre du soleil*, Musée canadien des civilisations (aujourd'hui le Musée canadien de l'histoire), Gatineau. Exposition itinérante, avec des changements dans les artistes présentés.
1989	*Les Amériques de Claude Lévi-Strauss*, Musée de l'homme, Paris.
1991-1992	*Renouveler la force spirituelle. Œuvres d'artistes autochtones*, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.
1992	*Time for Dialogue: Contemporary Artists* (Temps du dialogue : artistes contemporains), organisée par la Aboriginal Awareness Society, Calgary. Exposition itinérante. *Vancouver Collects* (Vancouver collectionne), Musée des beaux-arts de Vancouver. *A Treasury of Canadian Craft: Inaugural Exhibition, the Canadian Craft Museum* (Richesse des métiers d'art canadiens : exposition inaugurale, le Musée canadien des métiers d'art), Canadian Craft Museum, Vancouver.
1994	*The Spirit of Haida Gwaii* (L'esprit de Haida Gwaii), Vancouver Museum. *Bill Reid*, Musée d'anthropologie de l'Université de la Colombie-Britannique, Vancouver. *Bronfman Award Recipients from British Columbia and Their Commonwealth Colleagues* (Lauréats du prix Bronfman de la Colombie-Britannique et leurs collègues du Commonwealth), Art Gallery of Greater Victoria.
1998	*Transformations*, Stonington Gallery, Seattle.

2000	*Arrows of the Spirit: North American Indian Adornment* (Flèches de l'esprit : parures d'Indiens d'Amérique du Nord), Mingei International Museum, San Diego.
2004-2007	*Totems to Turquoise: Native North American Jewelry Arts of the Northwest and Southwest* (Des totems à la turquoise : les arts autochtones de la joaillerie du Nord-Ouest et du Sud-Ouest), American Museum of Natural History, New York. Exposition itinérante.
2010	*A Tale of Two Artists: Prints by John Brent Bennett and Bill Reid* (L'histoire de deux artistes : estampes de John Brent Bennett et Bill Reid), Bill Reid Gallery of Northwest Coast Art, Vancouver.

COLLECTIONS

Aéroport international de Vancouver.
Affaires autochtones et du Nord Canada, Ottawa.
Ambassade du Canada, Washington, D.C.
American Museum of Natural History, New York.
Amon Carter Museum of American Art, Fort Worth.
Aquarium de Vancouver.
Audain Art Museum, Vancouver.
Bill Reid Gallery of Northwest Coast Art, Vancouver.
Collection McMichael d'art canadien, Kleinburg.
Musée canadien de l'histoire, Gatineau.
Musée d'anthropologie de l'Université de la Colombie-Britannique, Vancouver.
Musée royal de la Colombie-Britannique, Victoria.
Musée royal de l'Ontario, Toronto.



Bill Reid dans son atelier, 1982, photographie de Robert Keziere.

TEXTES CHOISIS DE BILL REID

À titre d'auteur

Introduction de *One Hundred Years of British Columbia Art*, de Robert M. Hume, Vancouver, Musée des beaux-arts de Vancouver, 1958. Catalogue de l'exposition.

« The Art: An Appreciation », dans *Arts of the Raven: Masterworks by the Northwest Coast Indian; an Exhibition in Honour of the One Hundredth Anniversary of Canadian Confederation*, de Wilson Duff, avec Bill Holm et Bill

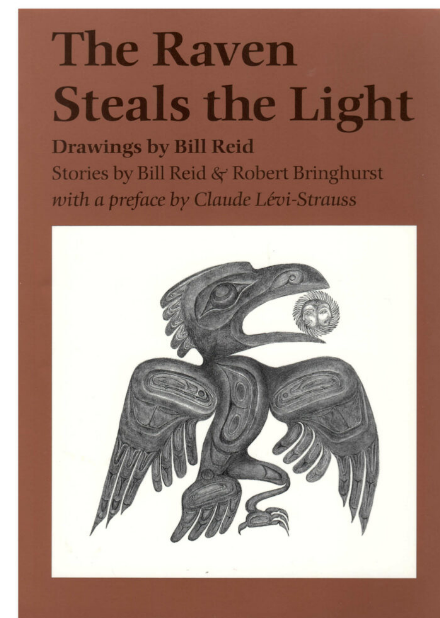
Reid et un avant-propos de Doris Shadbolt, p. 45-46, Vancouver, Musée des beaux-arts de Vancouver, 1967. Catalogue de l'exposition.

« Prologue: Wilson Duff, 1925–1976 », dans *The World Is as Sharp as a Knife: An Anthology in Honour of Wilson Duff*, Donald N. Abbott, éd., Victoria, British Columbia Provincial Museum, 1981. Publié originalement dans *Vanguard* 5, nº 8 (1976), p. 17.

Avant-propos de *Haida Monumental Art: Villages of the Queen Charlotte Islands*, de George F. MacDonald, Vancouver, University of British Columbia Press, 1983.

« Statement », dans *The Great Canoes: Reviving a Northwest Coast Tradition*, de David Neel, avec une postface de Tom Heidlebaugh, Seattle, University of Washington Press, Vancouver, Douglas & McIntyre, 1995.

Solitary Raven: Selected Writings of Bill Reid. Robert Bringhurst et Martine J. Reid, éd., Vancouver, Douglas & McIntyre, 2000. Cet ouvrage comprend des transcriptions d'entretiens choisis donnés par Reid à la radio et dans des documentaires, tels que *People of the Potlach* (1956) et *Totem* (1959).



Page couverture de *The Raven Steals the Light*, Douglas & McIntyre, 1994; 1996.

À titre de coauteur

Reid, Bill et Adelaide de Menil. *Out of the Silence*, Fort Worth, Amon Carter Museum, 1971.

Reid, Bill et Bill Holm. *Indian Art of the Northwest Coast: A Dialogue on Craftsmanship and Aesthetics*, Edmund Carpenter, éd. (et introduction), Vancouver, Douglas & McIntyre; Seattle, University of Washington Press, 1978. Publié initialement sous Bill Holm et William Reid, *Form and Freedom: A Dialogue on Northwest Coast Indian Art, Houston, Institute for the Arts*, Université Rice, 1975.

Reid, Bill et Robert Bringhurst. *The Raven Steals the Light*, 2e éd., avec une préface de Claude Lévi-Strauss et des dessins de Bill Reid, Vancouver, Douglas & McIntyre, 1996 [1984].

TEXTES CRITIQUES CHOISIS

Bringhurst, Robert. « Finding Home: The Legacy of Bill Reid », *Canadian Literature* 183, hiver 2004, p. 180-191.

Bringhurst, Robert et Ulli Steltzer. *The Black Canoe: Bill Reid and the Spirit of Haida Gwaii*, Vancouver, Douglas & McIntyre, 1992.

Duff, Wilson. *Arts of the Raven: Masterworks by the Northwest Coast Indian*, avec Bill Holm et Bill Reid et un avant-propos de Doris Shadbolt, Vancouver, Musée des beaux-arts de Vancouver, 1967. Catalogue de l'exposition.

Duffek, Karen. *Bill Reid: Beyond the Essential Form*, Vancouver, University of British Columbia Press en association avec le Musée d'anthropologie de l'Université de la Colombie-Britannique, 1986. Catalogue de l'exposition.

Lévi-Strauss, Claude. *Bill Reid: A Retrospective Exhibition*, Musée des beaux-arts de Vancouver, 6 novembre au 8 décembre 1974, Vancouver, Musée des beaux-arts de Vancouver, 1974.

Reid, Martine J. *Bill Reid and the Haida Canoe*, Vancouver, Bill Reid Gallery of Northwest Coast Art, 2011.

———. *Bill Reid Collected*, Vancouver, Douglas & McIntyre en collaboration avec la Bill Reid Foundation, 2016.

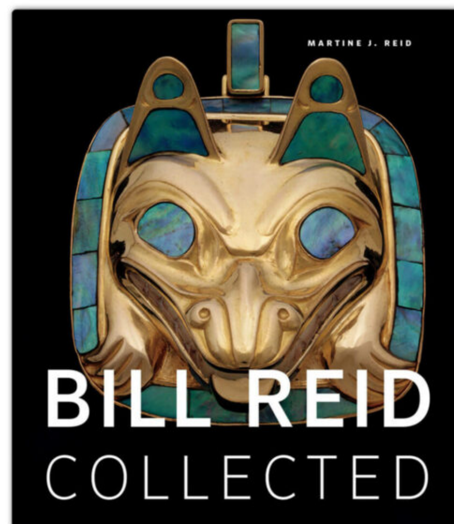
Shadbolt, Doris. *Bill Reid*, Vancouver, Douglas & McIntyre, 1986.

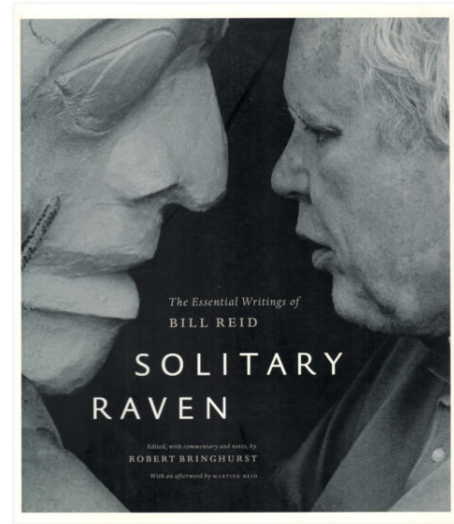
Steltzer, Ulli. *The Spirit of Haida Gwaii: Bill Reid's Masterpiece*, avec un avant-propos de Bill Reid et une introduction de Robert Laurence, Vancouver, Douglas & McIntyre, Seattle, University of Washington Press, 1997.

ENTREVUES IMPORTANTES AVEC BILL REID

1975
Discussion avec Bill Holm à l'Université Rice, Houston. Transcription publiée initialement sous le titre *Form and Freedom: A Dialogue on Northwest Coast Indian Art*, Edmund Carpenter, éd. (et introduction), Houston, Institute for the Arts, Université Rice, 1975.

1976
Lynn Maranda et Robert D. Watt. « An Interview with Bill Reid », *Canadian Collector* 11, nº 3 (mai-juin 1976), p. 34-37.





GAUCHE : Page couverture de *Bill Reid Collected*, Douglas & McIntyre en collaboration avec la Bill Reid Foundation, 2016. DROITE : Détail de la page couverture de *Solitary Raven*, Douglas & McIntyre, 2000.

1979
Interview with Bill Reid by Gerald McMaster, vidéo. Collection personnelle de Gerald McMaster. https://vimeo.com/485937631

FILMS, AUDIO ET VIDÉO

2002
Musée des beaux-arts du Canada. « A Keepsake of "The Spirit Concert" from CBC Television and the Bill Reid Foundation ». Concert : 18 mai 2002. Diffusion à Vancouver : 14 novembre 2002. Vidéocassette, 72 min.

2010
A Tribute to Bill Reid. Cérémonie en mémoire de Bill Reid tenue au Musée d'anthropologie de l'Université de la Colombie-Britannique : https://vimeo.com/8718718.

Archives numériques de la CBC (enregistrements vidéo et audio)
« Looking at Art Showcases Haida Art », 6:46 min. Date de diffusion : 27 juillet 1954. https://www.cbc.ca/archives/entry/looking-at-art-showcases-haida-art.



Bill Reid à la CBC, Toronto, 1948, photographe inconnu.

« Bill Reid Explains the Carvers of the Totem Poles », 14:17 min. Spécial radio, date de diffusion : 1er novembre 1957. https://www.cbc.ca/archives/entry/carvers-of-the-totem-poles.

« Bill Reid's Rescue Mission for Haida Art », 9:18 min. Date de diffusion à la télévision : 21 mai 1959. https://www.cbc.ca/archives/entry/rescue-mission-for-haida-art.

« Bill Reid's Farewell Screen », 5:02 min. Date de diffusion à la télévision : 19 juillet 1968. https://www.cbc.ca/player/play/1564892009.

« Bill Reid Completes New Totem Pole », 14:18 min. Date de diffusion à la radio : 17 juin 1978. https://www.cbc.ca/archives/entry/bill-reid-completes-new-totem-pole.

« The Art of Bill Reid: Converging Haida and European Styles », 9:53 min. Date de diffusion à la radio : 5 avril 1983. https://www.cbc.ca/archives/entry/converging-haida-and-european-styles.

« Bill Reid: Reluctant Icon », 9:40 min. Date de diffusion à la radio : 12 août 1985. https://www.cbc.ca/archives/entry/bill-reid-reluctant-icon.

« Bill Reid: Searching for the Perfect Cedar », 13:55 min. Date de diffusion à la radio : 18 septembre 1986. https://www.cbc.ca/archives/entry/bill-reid-searching-for-the-perfect-cedar.

« Haida Gwaii Sculpture in Washington », 2:32 min. Date de diffusion à la télévision : 18 novembre 1991. https://www.cbc.ca/archives/entry/haida-gwaii-sculpture-in-washington.

« The Private Bill Reid », 6:48 min. Date de diffusion à la radio : 1er mars 1994. https://www.cbc.ca/player/play/1742270566.

« Bill Reid, the Grand Old Man of Haida Art », 8:55 min. Date de diffusion à la télévision : 14 janvier 1996. https://www.cbc.ca/archives/entry/the-grand-old-man-of-haida-art.

« Bill Reid's Jade Canoe », 7:39 min. Date de diffusion à la télévision : 25 octobre 1997. https://www.cbc.ca/player/play/1742147100.

« Bill Reid Remembered », 2:04 min. Date de diffusion à la télévision : 13 mars 1998. https://www.cbc.ca/archives/entry/bill-reid-remembered.

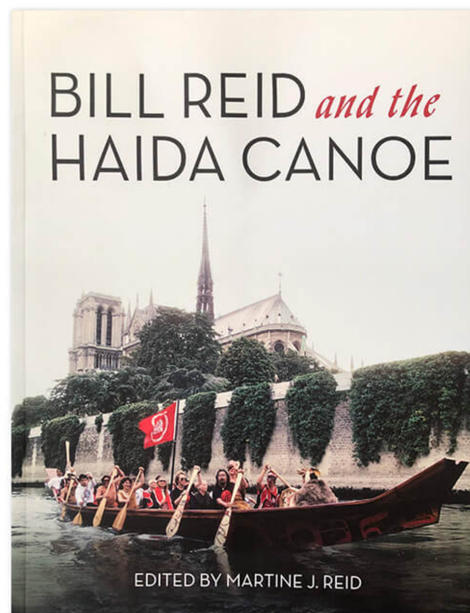
« A Portrait of the Artist Bill Reid », 2:37 min. Date de diffusion à la télévision : 12 octobre 1999. https://www.cbc.ca/archives/entry/a-portrait-of-the-artist-bill-reid.

LECTURES COMPLÉMENTAIRES

Bill Reid: A Retrospective Exhibition, Vancouver, Musée des beaux-arts de Vancouver, 1974. Catalogue de l'exposition

Bringhurst, Robert. *A Story as Sharp as a Knife: The Classic Haida Mythtellers and Their World*, Vancouver et Toronto, Douglas & McIntyre, 1999.

Bunn-Marcuse, Kathryn. « Eagles and Elephants: Cross-Cultural Influences in the Time of Charles Edenshaw », dans Wright et Augaitis, *Charles Edenshaw*, p. 174-187.





GAUCHE : Page couverture de *Bill Reid and the Haida Canoe*, Bill Reid Gallery of Northwest Coast Art, Vancouver, 2011. DROITE : *Loo Taas*, photographe inconnu.

Clifford, James. « Of Other Peoples: Beyond the "Salvage Paradigm" », dans *Discussions in Contemporary Culture No. 1*, Hal Foster, éd., New York, New Press, 1987, p. 73-78.

Cole, Douglas. « The Invented Indian/The Imagined Family », *BC Studies*, nº 125-126 (printemps-été 2000), p. 147-162.

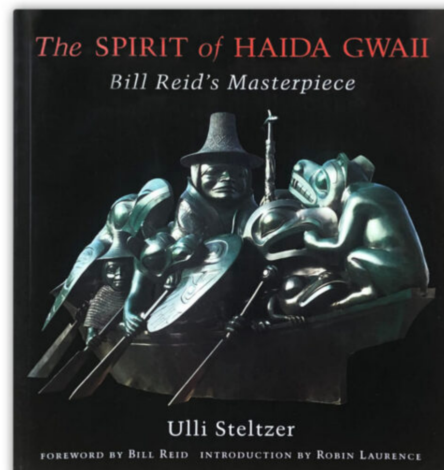
Collison, Nika. Avant-propos de Duffek et Townsend-Gault, *Bill Reid and Beyond*, p. 1-2.

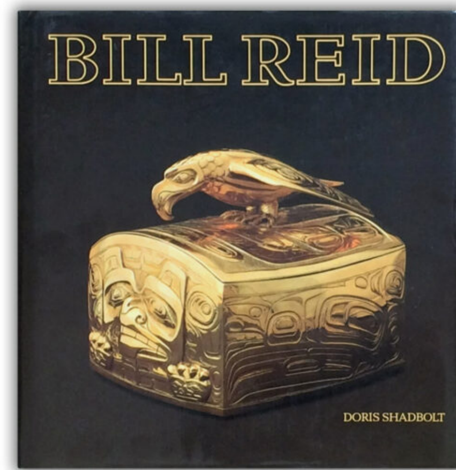
Collison, Jisgang Nika, éd., *Gina Suuda Tl'l Xasii–Came to Tell Something: Art and Artist in Haida Society*, Haida Gwaii, Haida Gwaii Museum Press, 2014.

Cranmer Webster, Gloria. « The Dark Years », dans *Native Art of the Northwest Coast: A History of Changing Ideas*, Charlotte Townsend-Gault, Jennifer Kramer et Ki-ke-in, éd., Vancouver, University of British Columbia Press, 2013.

Crosby, Marcia. « Construction of the Imaginary Indian », dans *Vancouver Anthology: The Institutional Politics of Art*, Stan Douglas, éd., Vancouver, Talonbooks, 1991, p. 286-287.

Duffek, Karen et Charlotte Townsend-Gault, éd. *Bill Reid and Beyond: Expanding on Modern Native Art*, Vancouver, Douglas & McIntyre, Seattle, University of Washington Press, 2004.





GAUCHE : Page couverture de *The Spirit of Haida Gwaii*, Douglas & McIntyre; University of Washington Press, 1997. DROITE : Page couverture de *Bill Reid* de Doris Shadbolt, Douglas & McIntyre, 1986.

Halpin, Marjorie M. Compte rendu de *Bill Reid* par Doris Shadbolt, dans une brochure de promotion des nouveaux ouvrages de Douglas & McIntyre, Vancouver, Douglas & McIntyre, 1986, p. 13-15.

———. « A Critique of the Boasian Paradigm for Northwest Coast Art », Culture 14, n° 1 (1994), p. 6-7.

Hawthorn, Audrey. « The Carvings of Totem Park », *Davidsonia* 2, n° 2 (été 1971), p. 9-21.

Hawthorn, H. B., C. S. Belshaw et S. M. Jamieson. *The Indians of British Columbia: A Study of Contemporary Social Adjustment*, Toronto, University of Toronto Press et l'Université de la Colombie-Britannique, 1960.

Jonaitis, Aldona. « Reconsidering the Northwest Coast Renaissance », dans Duffek et Townsend-Gault, *Bill Reid and Beyond*, p. 155-174.

———. *Art of the Northwest Coast*, Vancouver, Douglas & McIntyre, Seattle, University of Washington Press, 2006.

King Plant, Byron. « "A Relationship and Interchange of Experience". H. B. Hawthorn, Indian Affairs, and the 1955 BC Indian Research Project », *BC Studies*, n° 163 (automne 2009), p. 5-31.

Krauss, Rosalind E. *The Optical Unconscious*, Cambridge, MA, MIT Press, 1995.

Lévi-Strauss, Claude. *The Way of the Masks*, Sylvia Modelski, trad., Seattle, University of Washington Press, 1982, p. 12. Initialement publié sous le titre *La voie des masques*, 2 vol., Paris, Skira, 1972.

McMaster, Gerald. « Towards an Aboriginal Art History », dans *Native American Art in the Twentieth Century*, W. Jackson Rushing III, éd., Londres et New York, Routledge, 1999, p. 81-96.



Quelque 2500 membres de la communauté réunis lors de la cérémonie publique d'érection du mât *Respect to Bill Reid Pole* (*Mât en hommage à Bill Reid*) de Jim Hart, Musée d'anthropologie de l'Université de la Colombie-Britannique, Vancouver, 1er octobre 2000. Le mât a été commandé pour remplacer le Mât totémique de façade de maison de Reid, 1961-1962, créé pour Totem Park, à l'Université de la Colombie-Britannique. Par souci de préservation, ce mât a de nouveau été érigé dans le grand hall du Musée d'anthropologie de l'Université de la Colombie-Britannique le 31 octobre 2002.

Musée canadien des civilisations, éd. *In the Shadow of the Sun: Perspectives on Contemporary Native Art*. Avec une introduction de Gerald R. McMaster et des essais de Karen Duffek, Viviane Gray, Ruth B. Phillips, et al., Hull, Musée canadien des civilisations, 1993. Catalogue de l'exposition. Publié initialement en 1988 par Edition Cantz, Stuttgart, Allemagne, Gerhard Hoffmann, éd.

Neel, Ellen. « Presentation to the Conference », dans *Report of Conference on Native Indian Affairs at Arcadia Camp*, Université de la Colombie-Britannique, Vancouver, C.-B., 1, 2 et 3 avril 1948, Harry B. Hawthorn, B.C. Indian Arts and Welfare Society et le British Columbia Provincial Museum, éd., Victoria, C.-B., Indian Arts and Welfare Society, Archives de l'Université Victoria, Fonds BC Indian Arts Society (AR018), Acc. 1991-085, dossier 3.20.

Nicolson, Marianne. « A Bringer of Change: "Through Inadvertence and Accident" », dans *Bill Reid and Beyond*, p. 245-250.

O'Hara, Jane. « The Battle for an Island Forest », *Maclean's*, 9 décembre 1985. https://archive.macleans.ca/article/1985/12/9/the-battle-for-an-island-forest.

Phillips, Ruth B et Sherry Brydon. « Arrow of Truth: The Indians of Canada Pavilion at Expo 67 », dans *Museum Pieces: Toward the Indigenization of Canadian Museums*, Ruth B. Phillips, éd., Montréal, McGill-Queen's University Press, 2011, p. 27-47.

Pratt, Mary Louise. « Arts of the Contact Zone », *Profession*, Modern Language Association, 1991, p. 33-40.

Rammell, George. « Authentic Master, Bill Reid », *Vancouver Sun*, 30 octobre 1999.

Reid, Martine J. « In Search of Things Past, Remembered, Retraced and Reinvented », dans Musée canadien des civilisations, *In The Shadow of the Sun*, p. 71-92.

Rutherdale, Myra et Jim Miller. « "It's Our Country": First Nations' Participation in the Indian Pavilion at Expo 67 », *Journal of the Canadian Historical Association* 17, n° 2, 2006, p. 148-73.

Steltzer, Ulli. *Indian Artists at Work*, Vancouver, J. J. Douglas, 1976.

Von der Porten, Suzanne. « Lyell Island (Athlii Gwaii) Case Study: Social Innovation by the Haida Nation », *American Indian Culture and Research Journal* 38, n° 3 (2014), p. 85-106.

Wright, Robin K. *Northern Haida Master Carvers*, Vancouver et Toronto, Douglas & McIntyre, 2001.



Bill Reid et le *Skidegate Dogfish Pole* (*Mât du chien de mer de Skidegate*), 1978, photographie de George F. MacDonald.



Le pavillon des Indiens à Expo 67, 1967, photographe inconnu. Les murales ont été peintes par Francis Kagige. Le mât totémique kwakiutl a été sculpté par Tony et Henry Hunt.

Wright, Robin K. et Daina Augaitis, éd. *Charles Edenshaw*, Londres, G.-B., Black Dog Publishing, Vancouver, Musée des beaux-arts de Vancouver, 2013. Publié conjointement à l'exposition *Charles Edenshaw* organisée par Robin K. Wright et Daina Augaitis et présentée au Musée des beaux-arts de Vancouver.



Bill Reid avec des membres de la communauté de Haida Gwaii lors de la célébration haïda tenue au Musée d'anthropologie de l'Université de la Colombie-Britannique à l'occasion de l'installation de *The Raven and the First Men* (*Le corbeau et les premiers hommes*), 1980, photographie de William McLennan.

SOURCES SUPPLÉMENTAIRES EN LIGNE

***Native Brotherhood of British Columbia* [en anglais seulement]**
https://nativebrotherhood.ca/sample-page/

***« The Potlatch Law » and Section 141* [*La loi sur les potlatchs et l'article 141*, en anglais seulement]**
https://indigenousfoundations.arts.ubc.ca/the_indian_act/#potlatch

***Remembering Bill Reid* [*À la mémoire de Bill Reid*, en anglais seulement]**
https://bcbooklook.com/2012/08/07/authors-remembering-bill-reid/

***The Residential School System* [*Le système des pensionnats indiens*, en anglais seulement]**
https://indigenousfoundations.arts.ubc.ca/the_residential_school_system

À PROPOS DE L'AUTEUR

GERALD MCMASTER



Gerald McMaster – conservateur, artiste, auteur et professeur – est titulaire de la Chaire de recherche du Canada de niveau 1 sur la culture visuelle et la pratique curatoriale autochtones, et ce, en plus d'occuper le poste de directeur du Wapatah: Centre for Indigenous Visual Knowledge à l'Université de l'ÉADO.

McMaster possède plus de trente ans d'expertise et d'expérience de travail international en art contemporain, théorie critique, muséologie et esthétique autochtone. Il a notamment œuvré au sein du Musée des beaux-arts de l'Ontario, du Smithsonian National Museum of the American Indian et du Musée canadien des civilisations (aujourd'hui le Musée canadien de l'histoire). Son expérience pour chercher et recueillir des œuvres d'art à titre d'artiste et de conservateur, pour des musées d'art et d'ethnologie, en plus de celle de commissaire d'expositions, lui a permis d'acquérir une profonde compréhension du savoir visuel autochtone transnational et de la pratique muséale.

Il a été choisi pour représenter le Canada à titre de commissaire de l'exposition *Edward Poitras* présentée à la prestigieuse Biennale de Venise (1995) et de l'exposition présentée par dix-huit architectes autochtones dans le cadre de la Biennale de Venise en architecture (2018). En 2010, il a agi à titre de commissaire canadien à la Biennale de Sydney et, en 2012, il a été directeur artistique de la 18e édition.

Il a étudié les beaux-arts à l'Institut de l'art amérindien (Santa Fe, Nouveau-Mexique) ainsi qu'au Collège d'art et de design de Minneapolis (B. B. A., 1977). Après avoir obtenu sa maitrise en anthropologie à l'Université Carleton, il a soutenu sa thèse de doctorat, « The New Tribe: Critical Perspectives and Practices in Aboriginal Contemporary Art », à l'École d'analyse culturelle, de théorie et d'interprétation de l'Université d'Amsterdam (1999).

McMaster est un Nêhiyaw (Cri des plaines) et un membre de la Première Nation de Siksika.

« Bill Reid est incontestablement une figure importante de l'histoire de l'art haïda et canadienne. Tant comme personne que comme artiste, il a fait face aux nombreuses difficultés mais aussi aux bons côtés de l'identité haïda et canadienne qui se sont manifestés à la fin du vingtième siècle. »



ISBN 978-1-4871-0245-6

Publié au Canada

Institut de l’art canadien
Collège Massey, Université de Toronto
4, place Devonshire, Toronto (ON) M5S 2E1

COPYRIGHT ET MENTIONS

REMERCIEMENTS

De l’auteur

Iljuwas Bill Reid avait une forte personnalité. Il avait besoin d’attention, mais pas autant que ses nombreuses commandes, qui nécessitaient l’aide d’innombrables apprentis. Dans la même veine, une publication telle que celle-ci n’aurait pu être réalisée sans une équipe. Le Wapatah: Centre for Indigenous Visual Knowledge, à l’instar de l’atelier de Reid, est un centre qui réunit de jeunes chercheur(e)s qui se consacrent à l’étude des interactions créatives d’artistes au sein des zones de contact entre Autochtones et non-Autochtones. Bill Reid a toujours vécu et travaillé dans cette zone de contact.

J’aimerais d’abord remercier deux assistantes de recherche du centre Wapatah, Alessia Pignotti et l’assistante principale Panya Clark Espinal, qui ont énormément contribué à cet ouvrage grâce à leur sens aigu du détail et leur

passion à dénicher des sources obscures. Emily Lawrence a également été essentielle dans les premières étapes du projet. La coordonnatrice de recherche Natalja Chestopalova a supervisé la gestion du projet et l'idéation de la recherche. Le titulaire de bourse de recherche postdoctorale du centre, Michael Rattray, a offert des conseils spécialisés lorsque cela comptait.

Je connais Martine Reid depuis presque aussi longtemps que j'ai connu Bill. Pendant la rédaction de cet ouvrage, elle a passé du temps avec moi à se souvenir d'histoires sur Bill et m'a offert une rétroaction essentielle sur les premières ébauches du texte. À Martine, je souhaite exprimer mes plus profonds remerciements. Une des personnes qui m'a donné l'assurance d'écrire sur Bill est sa petite-fille, Nika Collison, directrice du Haida Gwaii Museum à Skidegate. Elle m'a aussi offert ses conseils et son souci du détail en temps opportun, sur la relation de Bill avec Haida Gwaii et son peuple. Je remercie également Beth Carter et le personnel de la Bill Reid Gallery of Northwest Coast Art de m'avoir permis d'utiliser leur galerie et d'accéder aux œuvres. Je souhaite aussi exprimer ma gratitude à la Koerner Foundation pour avoir généreusement appuyé ce projet à la mémoire de Walter C. Koerner. Finalement, je voudrais remercier Sara Angel, qui m'a d'abord approché pour me demander sur qui je voulais écrire, la réponse était facile. Aussi, je souhaite remercier Jocelyn Anderson, pour sa direction éditoriale pendant le projet, ainsi que le personnel de l'IAC.

De l'Institut de l'art canadien

COMMANDITAIRE DE L'OUVRAGE

LA KOERNER FOUNDATION
EN MÉMOIRE DE WALTER C. KOERNER

COMMANDITAIRE FONDATEUR



L'Institut de l'art canadien (IAC) tient à souligner la générosité du commanditaire en titre de cet ouvrage, la Koerner Foundation, en mémoire de Walter C. Koerner.

L'IAC remercie son commanditaire fondateur, BMO Groupe financier.

L'IAC exprime également sa gratitude aux autres commanditaires en titre de la saison 2020-2021 du projet de livres d'art canadien en ligne : Anonyme, Alexandra Bennett en mémoire de Jalynn Bennett, Kiki et Ian Delaney, Andrew et Valerie Pringle, ainsi que la Sabourin Family Foundation.

L'IAC remercie les commanditaires de la saison 2020-2021 : John et Katia Bianchini, Linda et Steven Diener, Richard et Donna Ivey, Groupe financier Banque TD, Michelle Koerner et Kevin Doyle, la Alan and Patricia Koval Foundation, Nancy McCain et Bill Morneau, la McLean Foundation, la Gerald Sheff and Shanitha Kachan Charitable Foundation, ainsi que Bruce V. Walter et Erica Segal.

L'IAC est également très reconnaissant envers ses mécènes principaux : Alexandra Baillie, Marilyn et Charles Baillie, Alexandra Bennett et la Jalynn Bennett Family Foundation, Grant et Alice Burton, la Delaney Family Foundation, Jon S. et Lyne Dellandrea, James et Melinda Harrison, la Michael and Sonja Koerner Charitable Foundation, la Alan and Patricia Koval Foundation, Sarah et Tom Milroy, Partners in Art, ainsi que Sara et Michael Angel.

L'IAC tient également à souligner l'appui de ses mécènes : Anonyme, Christopher Bredt et Jamie Cameron, Debra et Barry Campbell, la Connor, Clark & Lunn Foundation, Lilly Fenig, Roger et Kevin Garland, la Scott Griffin Foundation, Franca Gucciardi, égalé par la McCall MacBain Foundation, Lawson Hunter, Elaine Kierans et Shawn McReynolds, Judith et Wilson Rodger, Fred et Beverly Schaeffer, Michael Simmonds et Steven Wilson, Tina Tehranchian, ainsi que Robin et David Young.

L'IAC souhaite aussi exprimer sa gratitude à ses mécènes fondateurs qui l'ont appuyé dès sa première année : Jalynn Bennett, la Butterfield Family Foundation, David et Vivian Campbell, la Connor, Clark & Lunn Foundation, Albert E. Cummings, la famille Fleck, Roger et Kevin Garland, la Glorious and Free Foundation, la Scott Griffin Foundation, la Gershon Iskowitz Foundation, Sandra L. Simpson, Stephen Smart, Nalini et Tim Stewart, ainsi que Robin et David Young.

Pour leur appui et leur soutien, l'IAC souhaite remercier the American Craft Council (Beth Goodrich); le Bill Reid Centre, l'Université Simon Fraser (Bryan Myles); la Bill Reid Gallery (Allison Andrachuk, Beth Carter); Brechin Imaging Services (Jacqueline Vincent); le British Museum; le Haida Gwaii Museum (Cherie Wilson); la Menil Collection (Donna McClendon); la Morris and Helen Belkin Art Gallery (Teresa Sudeyko); le Musée canadien de l'histoire (Vincent Lafond, Erin Wilson); le Musée d'anthropologie de l'Université de la Colombie-Britannique (Katie Ferrante); le Musée des beaux-arts de l'Ontario (Alexandra Cousins; Tracy Mallon-Jensen); le Musée des beaux-arts de Vancouver (Danielle Currie); Postmedia Licensing (Elena Novikova); les Royal BC Museum and Archives (Kelly-Ann Turkington); les Simon Fraser University Galleries (Christina Hedlund); le Times Colonist (Bryna Hallam); les UBC Archives (Candice Bjur, Erwin Wodarczak); ainsi que Nika Collison; Jim Cox; Robert Duchesnay; Guujaaw; Dorin Odiatiu; George Rammell; Heather Ramsay; Dr. Martine J. Reid; Ryan Swift et Tony Westman.

L'Institut de l'art canadien remercie les collectionneurs privés qui ont donné leur accord pour que leurs œuvres soient publiées dans cet ouvrage.

SOURCES PHOTOGRAPHIQUES

Tout a été fait pour obtenir les autorisations de tous les objets protégés par le droit d'auteur. L'Institut de l'art canadien corrigera volontiers toute erreur ou omission.

Mention de source de l’image de la page couverture



Spirit of Haida Gwaii (*Esprit de Haida Gwaii*), 1986. (Voir les détails ci-dessous.)

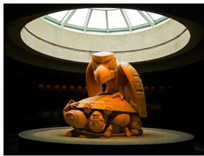
Mentions de sources des images des bannières



Biographie : Bill Reid utilisant un pied à coulisse pour mesurer la base de sa sculpture monumentale de 1980, *The Raven and the First Men* (*Le corbeau et les premiers hommes*), v.1978, photographie de William McLennan. (Voir les détails ci-dessous.)



Œuvres phares : Bill Reid, *Skidegate Dogfish Pole* (*Mât du chien de mer de Skidegate*), 1978. (Voir les détails ci-dessous.)



Importance et questions essentielles : Illustration photographique de *The Raven and the First Men* (*Le corbeau et les premiers hommes*), 1980, de Bill Reid. (Voir les détails ci-dessous.)



Style et technique : George Rammell au travail sur *Mythic Messengers* (*Messagers mythiques*), 1984, de Bill Reid, v.1983-1984, photographie de Tony Westman. (Voir les détails ci-dessous.)



Sources et ressources : Bill Reid, *The Raven and the First Men* (*Le corbeau et les premiers hommes*), v.1955. (Voir les détails ci-dessous.)



Où voir : La Bill Reid Gallery of Northwest Coast Art, Vancouver, v.2019, photographie de Sama Jim Canzian. (Voir les détails ci-dessous.)

Mentions de sources des œuvres de Bill Reid



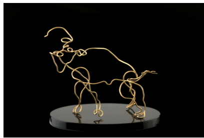
Bear Mask (*Masque ours*), 1964. Collection de la Bill Reid Gallery of Northwest Coast Art, Vancouver, Collection de la Bill Reid Foundation, Collection Cavelti, don de Toni et Hildegard Cavelti (2006.1.6.1). Avec l'aimable autorisation de la Bill Reid Gallery of Northwest Coast Art, Vancouver. © Succession de Bill Reid.



Bear Sculpture (*Sculpture ours*), v.1963. Collection du Musée d'anthropologie de l'Université de la Colombie-Britannique, Vancouver, Collection Walter C. Koerner, 1963 (A50045). © Succession de Bill Reid.



Bracelet, 1955. Collection du Musée d'anthropologie de l'Université de la Colombie-Britannique, Vancouver, Collection Elspeth McConnell, 2017 (3260/51). Mention de source : Kyla Bailey. Avec l'aimable autorisation du Musée d'anthropologie de l'Université de la Colombie-Britannique, Vancouver. © Succession de Bill Reid.



Bull Wire Sculpture (*Sculpture en fil à motif de taureau*), 1986. Collection de la Bill Reid Gallery of Northwest Coast Art, Vancouver, Collection Bill Reid de l'Université Simon Fraser, Collection originale de Bill et Martine Reid, Collection Bill Reid de l'Université Simon Fraser (2002.1.64). Avec l'aimable autorisation de la Bill Reid Gallery of Northwest Coast Art, Vancouver. © Succession de Bill Reid.



Cedar Screen (*Paravent de cèdre*), 1968. Collection du Musée royal de la Colombie-Britannique, Victoria (16639). Image RBCM 16639 avec l'aimable autorisation des Royal BC Museum and Archives. © Succession de Bill Reid.



Chief of the Undersea World (*Chef du monde sous-marin*), 1984. Collection du Musée de l'histoire, Gatineau (VII-B-1838m, S94-7324). Avec l'aimable autorisation du Musée de l'histoire, Gatineau. © Succession de Bill Reid.



Children of the Raven (*Enfants du corbeau*), 1977. Collection de la Bill Reid Gallery of Northwest Coast Art, Vancouver, Collection Bill Reid de l'Université Simon Fraser, Collection originale de Bill et Martine Reid, Collection Bill Reid de l'Université Simon Fraser (2002.1.41). Avec l'aimable autorisation de la Bill Reid Gallery of Northwest Coast Art, Vancouver. © Succession de Bill Reid.



Cluster of Seven Frogs Necklace (*Collier avec groupe de sept grenouilles*), 1988. Collection de la Bill Reid Gallery of Northwest Coast Art, Vancouver, Collection Bill Reid de l'Université Simon Fraser, Collection originale de Bill et Martine Reid, Collection Bill Reid de l'Université Simon Fraser (2002.1.11). Avec l'aimable autorisation de la Bill Reid Gallery of Northwest Coast Art, Vancouver. © Succession de Bill Reid.



Dogfish Brooch (*Broche chien de mer*), v.1959. Collection du Musée d'anthropologie de l'Université de la Colombie-Britannique, Vancouver, achat, 1959 (A1499). Mention de source : Kyla Bailey. Avec l'aimable autorisation du Musée d'anthropologie de l'Université de la Colombie-Britannique, Vancouver. © Succession de Bill Reid.



The Dogfish Woman (*La femme chien de mer*), 1983. Collection de la Bill Reid Gallery of Northwest Coast Art, Vancouver, Collection Bill Reid de l'Université Simon Fraser, Collection originale de Bill et Martine Reid, Collection Bill Reid de l'Université Simon Fraser (2002.1.55e). Avec l'aimable autorisation de la Bill Reid Gallery of Northwest Coast Art, Vancouver. © Succession de Bill Reid.



Dogfish Woman Transformation Pendant (*Pendentif à transformation, motif de femme chien de mer*), 1982. Collection de la Bill Reid Gallery of Northwest Coast Art, Vancouver, Collection Bill Reid de l'Université Simon Fraser, Collection originale de Bill et Martine Reid, Collection Bill Reid de l'Université Simon Fraser (2002.1.93a-c). Avec l'aimable autorisation de la Bill Reid Gallery of Northwest Coast Art, Vancouver. © Succession de Bill Reid.



The Final Exam (*L'examen final*), 1964. Collection de la Bill Reid Gallery of Northwest Coast Art, Vancouver, Collection Bill Reid de l'Université Simon Fraser, Collection originale de Bill et Martine Reid, Collection Bill Reid de l'Université Simon Fraser (2002.1.4). Avec l'aimable autorisation de la Bill Reid Gallery of Northwest Coast Art, Vancouver. © Succession de Bill Reid.



Grizzly Bear Mantlepiece (*Manteau de cheminée grizzly*), 1954. Collection du Musée royal de la Colombie-Britannique, Victoria, acheté grâce à l'aide de la Audain Foundation for the Visual Arts, 2011 (20395). Image RBCM 20395 Avec l'aimable autorisation des Archives et du Musée royal de la Colombie-Britannique. © Succession de Bill Reid.



Haida Beaver – Tsing (*Castor haïda – Tsing*), 1979. Collection de la Bill Reid Gallery of Northwest Coast Art, Vancouver, Collection Bill Reid de l'Université Simon Fraser, Collection originale de Bill et Martine Reid, Collection Bill Reid de l'Université Simon Fraser (2002.1.38). Avec l'aimable autorisation de la Bill Reid Gallery of Northwest Coast Art, Vancouver. © Succession de Bill Reid.



Haida Myth of Bear Mother Dish (*Plat avec motif du mythe haïda de la mère ourse*), 1972. Collection du Musée canadien de l'histoire, Gatineau (VII-B-1574 a-b). Avec l'aimable autorisation du Musée canadien de l'histoire, Gatineau. © Succession de Bill Reid.



Haida Village (*Village haïda*) (1958-1962), 1966, photographie d'Adelaide de Menil. Collection de recherche George et Joanne MacDonald, le Bill Reid Centre de l'Université Simon Fraser, Burnaby (3570). Avec l'aimable autorisation du Bill Reid Centre, Burnaby. © Succession de Bill Reid.



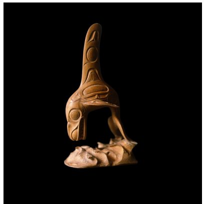
Haida Wolf – Godji (*Loup haïda – Godji*), 1979. Collection de la Bill Reid Gallery of Northwest Coast Art, Vancouver, Collection Bill Reid de l'Université Simon Fraser, Collection originale de Bill et Martine Reid, Collection Bill Reid de l'Université Simon Fraser (2002.1.39). Avec l'aimable autorisation de la Bill Reid Gallery of Northwest Coast Art, Vancouver. © Succession de Bill Reid.



Hinged Raven Bracelet (*Bracelet à charnière avec motif de corbeau*), v.1955. Collection du Musée d'anthropologie de l'Université de la Colombie-Britannique, Vancouver, Dr. Sydney Friedman and Dr. Constance Livingstone-Friedman Collection, 2011 (2923/1). Mention de source : Kyla Bailey. Avec l'aimable autorisation du Musée d'anthropologie de l'Université de la Colombie-Britannique, Vancouver. © Succession de Bill Reid.



Horse Barnacle Necklace (*Collier moraille de cheval*), 1979. Collection de la Bill Reid Gallery of Northwest Coast Art, Vancouver, Collection Bill Reid de l'Université Simon Fraser, Collection originale de Bill et Martine Reid, Collection Bill Reid de l'Université Simon Fraser (2002.1.92). Avec l'aimable autorisation de la Bill Reid Gallery of Northwest Coast Art, Vancouver. © Succession de Bill Reid.



Killer Whale (*Épaulard*), v.1982. Collection de la Bill Reid Gallery of Northwest Coast Art, Vancouver, Collection Bill Reid de l'Université Simon Fraser, Collection originale de Bill et Martine Reid, Collection Bill Reid de l'Université Simon Fraser (2002.1.13). Avec l'aimable autorisation de la Bill Reid Gallery of Northwest Coast Art, Vancouver. © Succession de Bill Reid.



Killer Whale Box with Beaver and Human (*Boîtier épaulard avec castor et humain*), 1971. Collection du Musée royal de la Colombie-Britannique, Victoria (13902). Image RBCM 13902 avec l'aimable autorisation des Royal BC Museum and Archives. © Succession de Bill Reid.



Killer Whale Brooch (*Broche épaulard*), v.1952-1953. Collection de la Bill Reid Gallery of Northwest Coast Art, Vancouver, Collection Bill Reid de l'Université Simon Fraser, Collection Doris Shadbolt, don de Doris Shadbolt (2002.2.1). Avec l'aimable autorisation de la Bill Reid Gallery of Northwest Coast Art, Vancouver. © Succession de Bill Reid.



Loo Taas, 1986. Collection du Haida Heritage Centre at Kay Llnagaay, Haida Gwaii. Avec l'aimable autorisation de Guujaaw.



Milky Way Necklace (*Collier la Voie lactée*), 1969. Bill Reid Gallery of Northwest Coast Art, Vancouver, Collection Bill Reid de l'Université Simon Fraser, The BCE Group Collection, Collection Bill Reid de l'Université Simon Fraser (2001.1). Avec l'aimable autorisation de la Bill Reid Gallery of Northwest Coast Art, Vancouver. © Succession de Bill Reid.



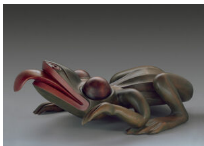
Mythic Messengers (*Messagers mythiques*), 1984. Collection de la Bill Reid Gallery of Northwest Coast Art, Vancouver, Collection Bill Reid de l'Université Simon Fraser, Collection originale de Bill et Martine Reid, Collection Bill Reid de l'Université Simon Fraser (2002.1.55d). Avec l'aimable autorisation de la Bill Reid Gallery of Northwest Coast Art, Vancouver. © Succession de Bill Reid.



Nanasimgit and His Wife (*Nanasimgit et sa femme*), 1983. Collection de la Bill Reid Gallery of Northwest Coast Art, Vancouver, Collection Bill Reid de l'Université Simon Fraser, Collection originale de Bill et Martine Reid, Collection Bill Reid de l'Université Simon Fraser (2002.1.55d). Avec l'aimable autorisation de la Bill Reid Gallery of Northwest Coast Art, Vancouver. © Succession de Bill Reid.



niijaang.uu [Portrait Mask] (*niijaang.uu [Masque portrait]*), 1970. Collection du Musée d'anthropologie de l'Université de la Colombie-Britannique, Vancouver, Collection Walter C. Koerner, 1976 (A2617). Mention de source : Kyla Bailey. Avec l'aimable autorisation du Musée d'anthropologie de l'Université de la Colombie-Britannique, Vancouver. © Succession de Bill Reid.



Phyllidula [The Shape of Frogs to Come] (*Phyllidula [La forme des grenouilles à naître]*), 1984-1985. Collection du Musée des beaux-arts de Vancouver, Fonds d'acquisition du Musée des beaux-arts de Vancouver (VAG 86.16). Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts de Vancouver. © Succession de Bill Reid.



Raven Brooch (*Broche corbeau*), 1962. Collection de la Bill Reid Gallery of Northwest Coast Art, Vancouver, Collection Bill Reid de l'Université Simon Fraser, Collection originale de Bill et Martine Reid, Collection Bill Reid de l'Université Simon Fraser (2002.1.6). Avec l'aimable autorisation de la Bill Reid Gallery of Northwest Coast Art, Vancouver. © Succession de Bill Reid.



The Raven Discovering Mankind in a Clamshell (*Le corbeau découvrant l'humanité dans une coquille de mye*), 1970. Collection du Musée d'anthropologie de l'Université de la Colombie-Britannique, Vancouver, don, 1986 (Nb1.488). Mention de source : Ulli Steltzer. © Succession de Bill Reid.



The Raven and the First Men (*Le corbeau et les premiers hommes*), v.1955. Collection de la Bill Reid Gallery of Northwest Coast Art, Vancouver, Collection Bill Reid de l'Université Simon Fraser, Collection originale de Bill et Martine Reid, Collection Bill Reid de l'Université Simon Fraser (2002.1.58). Avec l'aimable autorisation de la Bill Reid Gallery of Northwest Coast Art, Vancouver. © Succession de Bill Reid.



The Raven and the First Men (*Le corbeau et les premiers hommes*), 1980. Collection du Musée d'anthropologie de l'Université de la Colombie-Britannique, Vancouver, Collection Walter C. et Marianne Koerner, 1980 (Nb1.481). Mention de source : Jessica Bushey. Avec l'aimable autorisation du Musée d'anthropologie de l'Université de la Colombie-Britannique, Vancouver. © Succession de Bill Reid.



« Self-portrait illustration » (« Autoportrait illustré »), 1965, tiré de *Raven's Cry* (1965) de Christie Harris. Collection du Musée d'anthropologie de l'Université de la Colombie-Britannique, Vancouver, don, 1988 (1323/5). Mention de source : Kyla Bailey. Avec l'aimable autorisation du Musée d'anthropologie de l'Université de la Colombie-Britannique, Vancouver. © Succession de Bill Reid.



Sgwaagan – Sockeye Salmon Pool Sgw'ag'ann (*Sgwaagan, étang de saumons sockeye Sgw'ag'ann*), 1991. Collection de la Bill Reid Gallery of Northwest Coast Art, Vancouver, Collection Bill Reid de l'Université Simon Fraser, Collection originale de Bill et Martine Reid, Collection Bill Reid de l'Université Simon Fraser (2002.1.43). Avec l'aimable autorisation de la Bill Reid Gallery of Northwest Coast Art, Vancouver. © Succession de Bill Reid.



Shaman's Charm Brooch (*Broche amulette de chaman*), 1964. Collection de la Bill Reid Gallery of Northwest Coast Art, Vancouver, Collection Bill Reid de l'Université Simon Fraser, Collection originale de Bill et Martine Reid, Collection Bill Reid de l'Université Simon Fraser (2002.1.3). Avec l'aimable autorisation de la Bill Reid Gallery of Northwest Coast Art, Vancouver. © Succession de Bill Reid.



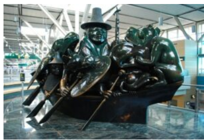
Skidegate Dogfish Pole (*Mât du chien de mer de Skidegate*) (1978), v.2019, photographie de Dorin Odiatiu. Avec l'aimable autorisation de Dorin Odiatiu. © Succession de Bill Reid.



Spirit of Haida Gwaii (*Esprit de Haida Gwaii*), 1986. Collection du Musée canadien de l'histoire, Gatineau, (92-51, IMG2016-0169-0038-Dm). © Succession de Bill Reid. Avec l'aimable autorisation du Musée canadien de l'histoire, Gatineau.



Spirit of Haida Gwaii, The Black Canoe (*Esprit de Haida Gwaii : le canot noir*), 1991. Collection de l'Ambassade du Canada, Washington, D.C. © Succession de Bill Reid.



Spirit of Haida Gwaii, The Jade Canoe (*Esprit de Haida Gwaii : le canot de jade*), 1996. Collection de l'Aéroport international de Vancouver. © Succession de Bill Reid.



Tschumos Brooch (*Broche Tschumos*), 1956. Collection de la Bill Reid Gallery of Northwest Coast Art, Vancouver, Collection Bill Reid de l'Université Simon Fraser, Collection originale de Bill et Martine Reid, Collection Bill Reid de l'Université Simon Fraser (2002.1.2). Avec l'aimable autorisation de la Bill Reid Gallery of Northwest Coast Art, Vancouver. © Succession de Bill Reid.



Wasgo, 1962. Collection du Musée d'anthropologie de l'Université de la Colombie-Britannique, Vancouver, achat, 1963 (A50029). © Succession de Bill Reid. Mention de source : E. Polly Hammer. Photographie de la collection de Audrey & Harry Hawthorn Library & Archives, Musée d'anthropologie de l'Université de la Colombie-Britannique, Vancouver, Fonds E. Polly Hammer (a040105c). Avec l'aimable autorisation du Musée d'anthropologie de l'Université de la Colombie-Britannique, Vancouver.



Woman in the Moon Pendant/Brooch (*Pendentif/Broche avec motif de femme sur la lune*), v.1954. Collection du Musée d'anthropologie de l'Université de la Colombie-Britannique, Vancouver, Collection Audrey Hawthorn, 1986 (Nb1.688). Mention de source : Tim Bonham. Avec l'aimable autorisation du Musée d'anthropologie de l'Université de la Colombie-Britannique, Vancouver. © Succession de Bill Reid.



xiigya (bracelet) [fabriqué d'après Daxhiigang (Charles Edenshaw)], v.1956. Collection du Musée d'anthropologie de l'Université de la Colombie-Britannique, Vancouver. © Succession de Bill Reid. Collection du Musée d'anthropologie de l'Université de la Colombie-Britannique, Vancouver, achat, 1959 (A1500). Mention de source : Kyla Bailey. Avec l'aimable autorisation du Musée d'anthropologie de l'Université de la Colombie-Britannique, Vancouver. © Succession de Bill Reid.

Mentions de sources des photographies et des œuvres d'autres artistes



Quelque 2500 membres de la communauté réunis lors de la cérémonie publique d'érection du mât *Respect to Bill Reid Pole* (*Mât en hommage à Bill Reid*) de Jim Hart, Musée d'anthropologie de l'Université de la Colombie-Britannique, Vancouver, 1er octobre 2000. Le mât a été commandé pour remplacer le Mât totémique de façade de maison de Reid, 1961-1962, créé pour Totem Park, à l'Université de la Colombie-Britannique. Par souci de préservation, ce mât a de nouveau été érigé dans le grand hall du Musée d'anthropologie de l'Université de la Colombie-Britannique le 31 octobre 2002. Avec l'aimable autorisation du Musée d'anthropologie de l'Université de la Colombie-Britannique, Vancouver.



Angle nord-est des rues Yates et Douglas, Victoria, Colombie-Britannique, 1947, photographie de Duncan Macphail. Collection du Musée royal de la Colombie-Britannique, Victoria (I-01691). Avec l'aimable autorisation des Royal BC Museum and Archives.



Applaudissements sur le toit après l'érection du *Mât du chien de mer de Skidegate* (de gauche à droite : Ernie Wilson, Phil Gladstone, Wes Pearson), 1978. Mention de source : Ulli Steltzer. Collection of the Haida Gwaii Museum, Skidegate (Ph 08576). Avec l'aimable autorisation de the Haida Gwaii Museum, Skidegate.



Un assistant d'atelier travaillant sur *Skaana–Killer Whale, Chief of the Undersea World* (*Skaana, l'épaulard, chef du monde sous-marin*) (1984), v.1982-1984, photographie de Tony Westman. Collection de la Bill Reid Centre at Simon Fraser University, Burnaby. Avec l'aimable autorisation du Bill Reid Centre, Burnaby. © Tony Westman Photography.



Bâteau de pêche près de l'île Anthony (SGang Gwaay), 1957, photographie de Harry Hawthorn. Collection de Audrey & Harry Hawthorn Library & Archives, Musée d'anthropologie de l'Université de la Colombie-Britannique, Vancouver, Fonds Harry B. Hawthorn (a039815). Avec l'aimable autorisation du Musée d'anthropologie de l'Université de la Colombie-Britannique, Vancouver.



Bent Corner Chest (*Coffre en bois cintré*), 1998, par Don Yeomans. Collection de la Bill Reid Gallery of Northwest Coast Art, Vancouver, Collection Bill Reid de l'Université Simon Fraser, Collection originale de Bill et Martine Reid, Collection Bill Reid de l'Université Simon Fraser (2002.1.73a-b). Avec l'aimable autorisation de la Bill Reid Gallery of Northwest Coast Art, Vancouver.



Bill Reid à côté de *The Raven and the First Men* (*Le corbeau et les premiers hommes*) au Musée d'anthropologie de l'Université de la Colombie-Britannique, Vancouver, v.1980, photographie de William McLennan. Collection de Audrey & Harry Hawthorn Library & Archives, Musée d'anthropologie de l'Université de la Colombie-Britannique, Vancouver, Fonds William McLennan (a035127c). Avec l'aimable autorisation du Musée d'anthropologie de l'Université de la Colombie-Britannique, Vancouver.



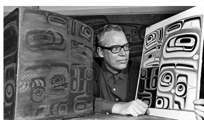
Bill Reid à la CBC, 1950, photographe inconnu. Collection de CBC/Société Radio Canada. Avec l'aimable autorisation de la Bill Reid Gallery of Northwest Coast Art, Vancouver.



Bill Reid à la CBC, Toronto, 1948, photographe inconnu. Collection de CBC/Société Radio Canada. Avec l'aimable autorisation de la Bill Reid Gallery of Northwest Coast Art, Vancouver.



Bill Reid avec des membres de la communauté de Haida Gwaii lors de la célébration haïda tenue au Musée d'anthropologie de l'Université de la Colombie-Britannique à l'occasion de l'installation de *The Raven and the First Men* (*Le corbeau et les premiers hommes*), 1980, photographie de William McLennan. Collection de Audrey & Harry Hawthorn Library & Archives, Musée d'anthropologie de l'Université de la Colombie-Britannique, Vancouver, Fonds William McLennan (a035179). Avec l'aimable autorisation du Musée d'anthropologie de l'Université de la Colombie-Britannique, Vancouver.



Bill Reid avec le coffret *Master of the Black Field No. 1* (*Maître du champ noir nº 1*), qui lui a servi d'inspiration pour la boîte *The Final Exam* (*L'examen final*), 1967, photographe inconnu. Avec l'aimable autorisation de la Bill Reid Gallery of Northwest Coast Art, Vancouver.



Bill Reid avec sa mère et son père, 1920, photographe inconnu. Avec l’aimable autorisation de la Bill Reid Gallery of Northwest Coast Art, Vancouver.



Bill Reid avec ses outils à Skidegate, 1976, photographie de William McLennan. Collection de Audrey & Harry Hawthorn Library & Archives, Musée d’anthropologie de l’Université de la Colombie-Britannique, Vancouver, Fonds William McLennan (a035194). Avec l’aimable autorisation du Musée d’anthropologie de l’Université de la Colombie-Britannique, Vancouver.



Bill Reid dans son atelier, 1982, photographie de Robert Keziere. Collection de Audrey & Harry Hawthorn Library & Archives, Musée d’anthropologie de l’Université de la Colombie-Britannique, Vancouver, Fonds Robert Keziere. Avec l’aimable autorisation du Musée d’anthropologie de l’Université de la Colombie-Britannique, Vancouver.



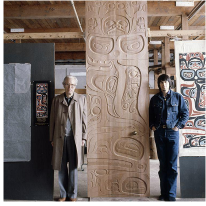
Bill Reid dans son atelier avec son ami de longue date, le Dr Phil Gofton, 1988, photographie de Robert Duchesnay. Avec l’aimable autorisation de Robert Duchesnay. © Robert Duchesnay.



Bill Reid, Guujaaw et Simon Dick travaillant sur un canot haïda, 1985, Musée d’anthropologie de l’Université de la Colombie-Britannique, Vancouver, photographie de William McLennan. Avec l’aimable autorisation du Musée d’anthropologie de l’Université de la Colombie-Britannique, Vancouver.



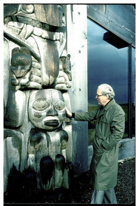
Bill Reid et Guujaaw sculptant le *Skidegate Dogfish Pole* (*Mât du chien de mer de Skidegate*), 1977, photographie de Ulli Steltzer. Collection du Haida Gwaii Museum, Skidegate (Ph 08566). Avec l’aimable autorisation du Musée d’anthropologie de l’Université de la Colombie-Britannique, Vancouver.



Bill Reid et Jim Hart debout de part et d'autre d'un grand relief en bois sculpté, possiblement une porte, vers les années 1970, photographie de William McLennan. Collection de Audrey & Harry Hawthorn Library & Archives, Musée d'anthropologie de l'Université de la Colombie-Britannique, Vancouver, Fonds William McLennan (a035175c). Avec l'aimable autorisation du Musée d'anthropologie de l'Université de la Colombie-Britannique, Vancouver.



Bill Reid et Jim Hart avec le modèle en plâtre de *Skaana–Killer Whale, Chief of the Undersea World* (*Skaana, l'épaulard, chef du monde sous-marin*), v.1982-1984, photographie de Tony Westman. Collection du Bill Reid Centre de l'Université Simon Fraser, Burnaby. Avec l'aimable autorisation du Bill Reid Centre, Burnaby. © Tony Westman Photography.



Bill Reid et le *Skidegate Dogfish Pole* (*Mât du chien de mer de Skidegate*), 1978, photographie de George F. MacDonald. Collection de recherche George et Joanne MacDonald, le Bill Reid Centre de l'Université Simon Fraser, Burnaby. Avec l'aimable autorisation du Bill Reid Centre, Burnaby. © Succession de Bill Reid.



Bill Reid façonnant un modèle d'argile de la sculpture *Spirit of Haida Gwaii* (*Esprit de Haida Gwaii*), 1986, photographie de William McLennan. Collection de Audrey & Harry Hawthorn Library & Archives, Musée d'anthropologie de l'Université de la Colombie-Britannique, Vancouver, Fonds William McLennan (a035106). Avec l'aimable autorisation du Musée d'anthropologie de l'Université de la Colombie-Britannique, Vancouver.



La Bill Reid Gallery of Northwest Coast Art, Vancouver, v.2019, photographie de Sama Jim Canzian. Avec l'aimable autorisation de la Bill Reid Gallery of Northwest Coast Art, Vancouver. © Sama Jim Canzian.



Bill Reid observant l'érection d'un mât totémique dans le *Haïda Village* (*Village haïda*) à Totem Park, à l'Université de la Colombie-Britannique, 1962, photographie de George Szanto. Collection de Audrey & Harry Hawthorn Library & Archives, Musée d'anthropologie de l'Université de la Colombie-Britannique, Vancouver, Fonds George Szanto (a035985). Avec l'aimable autorisation du Musée d'anthropologie de l'Université de la Colombie-Britannique, Vancouver.



Bill Reid observant l'érection d'un mât totémique dans le *Haïda Village* (*Village haïda*) à Totem Park, à l'Université de la Colombie-Britannique, 1962, photographie de George Szanto. Collection de Audrey & Harry Hawthorn Library & Archives, Musée d'anthropologie de l'Université de la Colombie-Britannique, Vancouver, Fonds George Szanto (a035984). Avec l'aimable autorisation du Musée d'anthropologie de l'Université de la Colombie-Britannique, Vancouver.



Bill Reid peignant un mât d'intérieur de maison pour le *Haïda Village* (*Village haïda*), v.1962, photographie de Derek Applegarth. Collection de Audrey & Harry Hawthorn Library & Archives, Musée d'anthropologie de l'Université de la Colombie-Britannique, Vancouver, Fonds Derek Applegarth (a035048). Avec l'aimable autorisation du Musée d'anthropologie de l'Université de la Colombie-Britannique, Vancouver.



Bill Reid sculptant à Skidegate, v.1976, photographie de Martine J. Reid. Avec l'aimable autorisation de la Bill Reid Gallery of Northwest Coast Art, Vancouver.



Bill Reid sculptant *Skidegate Dogfish Pole* (*Mât du chien de mer de Skidegate*), 1976, photographie de William McLennan. Collection de Audrey & Harry Hawthorn Library & Archives, Musée d'anthropologie de l'Université de la Colombie-Britannique, Vancouver, Fonds William McLennan (a035187). Avec l'aimable autorisation du Musée d'anthropologie de l'Université de la Colombie-Britannique, Vancouver.



Bill Reid sculptant *Wasgo*, 1961 (développée en 1990), photographie de Takao Tanabe. Collection du Musée d'anthropologie de l'Université de la Colombie-Britannique, Vancouver (2784/2). Avec l'aimable autorisation du Musée d'anthropologie de l'Université de la Colombie-Britannique, Vancouver. Mention de source : Jessica Bushey.



Bill Reid tenant l'œuvre de 1982 *Killer Whale* (*Épaulard*), v.1982, photographie de Tony Westman. Collection du Bill Reid Centre de l'Université Simon Fraser, Burnaby. Avec l'aimable autorisation du Bill Reid Centre, Burnaby. © Tony Westman Photography.



Bill Reid travaillant sur *Skaana–Killer Whale, Chief of the Undersea World* (*Skaana, l'épaulard, chef du monde sous-marin*), 1984, avec un assistant, v.1983-1984, photographie de Tony Westman. Collection du Bill Reid Centre de l'Université Simon Fraser, Burnaby. Avec l'aimable autorisation du Bill Reid Centre, Burnaby. © Tony Westman Photography.



Bill Reid utilisant un pied à coulisse pour mesurer la base de sa sculpture monumentale de 1980, *The Raven and the First Men* (*Le corbeau et les premiers hommes*), v.1978, photographie de William McLennan. Avec l'aimable autorisation du Musée d'anthropologie de l'Université de la Colombie-Britannique, Vancouver.



Bill Reid (à gauche) avec son ami Bruce Mickleburgh (à droite) à Victoria, v.1940, photographe inconnu. Avec l'aimable autorisation de Rod, Norma, Paul et Pauline Mickleburgh. Mention de source : The Bill Reid Gallery of Northwest Coast Art, Vancouver.



Bracelet, v.1880, par Daxhiigang (Charles Edenshaw). Collection du Musée d'anthropologie de l'Université de la Colombie-Britannique, Vancouver, legs de Bill Reid, 2009 (2776/2). Mention de source : Kyla Bailey. Avec l'aimable autorisation du Musée d'anthropologie de l'Université de la Colombie-Britannique, Vancouver.



Bracelet, v.1885, par Daxhiigang (Charles Edenshaw). Collection du Musée d'anthropologie de l'Université de la Colombie-Britannique, Vancouver, Collection Elspeth McConnell, 2017 (3260/178). Mention de source : Alina Ilyasova. Avec l'aimable autorisation du Musée d'anthropologie de l'Université de la Colombie-Britannique, Vancouver.



Bracelet, 1909, par Daxhiigang (Charles Edenshaw). Collection du Musée d'anthropologie de l'Université de la Colombie-Britannique, Vancouver, don en mémoire de son arrière grand-mère Martha Edenshaw, 2016 (3164/1). Mention de source : Kyla Bailey. Avec l'aimable autorisation du Musée d'anthropologie de l'Université de la Colombie-Britannique, Vancouver.



Bracelet, v.1930-1935, par Margaret de Patta. Collection du Oakland Museum of California. Prêt de M. Eugene Bielawski (A67.22.11). Mention de source : Lee Fatherree. © Succession de Margaret de Patta. Avec l'aimable autorisation du American Craft Council, Minneapolis.



Canot haïda traité à la vapeur au Musée d'anthropologie de l'Université de la Colombie-Britannique par Bill Reid et son équipe, 1985, photographie de William McLennan. Avec l'aimable autorisation du Musée d'anthropologie de l'Université de la Colombie-Britannique, Vancouver.



Cérémonie de dévoilement de *Skaana–Killer Whale, Chief of the Undersea World* (*Skaana, l'épaulard, chef du monde sous-marin*) à l'Aquarium de Vancouver, 2 juin 1984, photographie de Tony Westman. Collection du Bill Reid Centre de l'Université Simon Fraser, Burnaby. Avec l'aimable autorisation du Bill Reid Centre, Burnaby. © Tony Westman Photography.



Cérémonie d'érection du *Mât du chien de mer de Skidegate*, 1978, photographie de Kuldip Gill. Collection de Audrey & Harry Hawthorn Library & Archives, Musée d'anthropologie de l'Université de la Colombie-Britannique, Vancouver, Fonds Kuldip Gill (a033408). Avec l'aimable autorisation du Musée d'anthropologie de l'Université de la Colombie-Britannique, Vancouver.



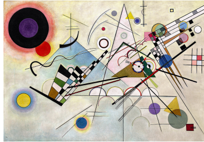
Cérémonie d'érection du *Mât du chien de mer de Skidegate*, 1978, photographie de Kuldip Gill. Collection de Audrey & Harry Hawthorn Library & Archives, Musée d'anthropologie de l'Université de la Colombie-Britannique, Vancouver, Fonds Kuldip Gill (a033410). Avec l'aimable autorisation du Musée d'anthropologie de l'Université de la Colombie-Britannique, Vancouver.



Cérémonie d'érection du *Mât du chien de mer de Skidegate*, 1978, photographie de Kuldip Gill. Collection de Audrey & Harry Hawthorn Library & Archives, Musée d'anthropologie de l'Université de la Colombie-Britannique, Vancouver, Fonds Kuldip Gill (a033426). Avec l'aimable autorisation du Musée d'anthropologie de l'Université de la Colombie-Britannique, Vancouver.



Cérémonie d'érection du *Mât du chien de mer de Skidegate*, 1978, photographie de Kuldip Gill. Collection de Audrey & Harry Hawthorn Library & Archives, Musée d'anthropologie de l'Université de la Colombie-Britannique, Vancouver, Fonds Kuldip Gill (a033407). Avec l'aimable autorisation du Musée d'anthropologie de l'Université de la Colombie-Britannique, Vancouver.



Composition 8, 1923, par Wassily Kandinsky. Collection du Solomon R. Guggenheim Museum, New York, Collection originale de Solomon R. Guggenheim, don (37.262). © Succession de Wassily Kandinsky / SOCAN (2020).



Compote (*Compotier*), avant 1888, par Daxhiigang (Charles Edenshaw) (attribué à), Collection de l'Alaska State Museum, Juneau.



Dagger Handle (*Manche de poignard*), v.1850-1880. Collection du Musée d'anthropologie de l'Université de la Colombie-Britannique, Vancouver, Collection Elspeth McConnell, 2017 (3260/39). Mention de source : Kyla Bailey. Avec l'aimable autorisation du Musée d'anthropologie de l'Université de la Colombie-Britannique, Vancouver.



Daxhiigang (Charles Edenshaw) avec ses œuvres, à Masset, Colombie-Britannique, v.1890, photographie de Harlan Ingersoll Smith. Collection du Musée canadien de l'histoire, Ottawa (88926). Avec l'aimable autorisation du Musée canadien de l'histoire, Ottawa.



Emergent Image (*Image émergente*), 1954-1980, par Jack Shadbolt. Collection de la Morris and Helen Belkin Art Gallery, Université de la Colombie-Britannique, Vancouver, don du professeur associé émérite John A. McDonald, 1981 (BG708; 1982.1). Avec l'aimable autorisation des Simon Fraser University Galleries, Burnaby. Mention de source : Michael R. Barrick. © Succession de Jack Shadbolt.



Érection d'un mât commémoratif dans le *Haïda Village* (*Village haïda*) à Totem Park, à l'Université de la Colombie-Britannique, 1962, photographie de George Szanto. La maison haïda est visible à gauche et un double mât mortuaire, à droite. Collection de Audrey & Harry Hawthorn Library & Archives, Musée d'anthropologie de l'Université de la Colombie-Britannique, Vancouver, Fonds George Szanto (a035986). Avec l'aimable autorisation du Musée d'anthropologie de l'Université de la Colombie-Britannique, Vancouver.



Figure, v.1850. Collection du Musée d'anthropologie de l'Université de la Colombie-Britannique, Vancouver, Collection Elspeth McConnell, 2017 (3260/67). Mention de source : Alina Ilyasova. Avec l'aimable autorisation du Musée d'anthropologie de l'Université de la Colombie-Britannique, Vancouver.



Frontal Beaver (*Bracelet castor*), v.1900, par Daxhiigang (Charles Edenshaw). Collection du Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto.



Frontlet to a Headdress Representing a Thunderbird (*Ornement frontal d'une coiffe représentant un oiseau-tonnerre*), v.1875-1880, par les peuples Heiltsuk. Collection The Menil, Houston, don de la Heye Foundation, The Museum of the American Indian, Washington, D.C. (1970-107 DJ). Avec l'aimable autorisation de la Collection The Menil, Houston. Mention de source : Hickey-Robertson, Houston.



George Rammell au travail sur *Mythic Messengers* (*Messagers mythiques*), 1984, de Bill Reid, v.1983-1984, photographie de Tony Westman. Collection du Bill Reid Centre de l'Université Simon Fraser, Burnaby. Avec l'aimable autorisation du Bill Reid Centre, Burnaby. © Tony Westman Photography.



George Rammell au travail sur *Mythic Messengers* (*Messagers mythiques*), 1984, de Bill Reid, v.1984, photographie de Tony Westman. Collection du Bill Reid Centre de l'Université Simon Fraser, Burnaby. Avec l'aimable autorisation du Bill Reid Centre, Burnaby. © Tony Westman Photography.



Guujaaw et d’autres meneurs de la communauté à Athlii Gwaii, le 31 octobre 1985, photographie de Mark van Manen. Matériel reproduit avec la permission expresse du *Vancouver Sun*, une division de Postmedia Network Inc.



Guujaaw sur la plage avec le *Skidegate Dogfish Pole* (*Mât du chien de mer de Skidegate*) avant son érection, 1978, photographe inconnu. Avec l’aimable autorisation de Guujaaw.



Le Haida Heritage Centre at Kay Llnagaay, v.2020, photographie de Dorin Odiatiu. Avec l’aimable autorisation de Dorin Odiatiu.



Haida House (*Maison haïda*) au Musée d’anthropologie de l’Université de la Colombie-Britannique, 2020, photographie de Cory Dawson. Avec l’aimable autorisation du Musée d’anthropologie de l’Université de la Colombie-Britannique, Vancouver.



Headdress with Body Representing a Wolf (*Coiffe et corps représentant un loup*), v.1930, par Willie Seaweed (attribuée à). Collection The Menil, Houston (1973-24 DJ). Mention de source : Adam Baker.



House 16: Strong House Pole (*Maison 16 : mât de la solide maison*), 1901, photographie de C. F. Newcombe. Collection du Musée royal de la Colombie-Britannique, Victoria (RBCM E44 PN100). Image RBCM E44 PN100. Avec l’aimable autorisation des Royal BC Museum and Archives.

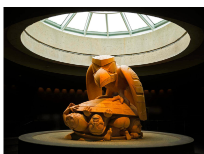


Illustration photographique de *The Raven and the First Men* (*Le corbeau et les premiers hommes*), 1980, de Bill Reid, photographie de Jim Cox. Avec l’aimable autorisation de Jim Cox.



Longue maison de Skidegate conçue par Rudy Kovach (à gauche) avec un mât totémique de Bill Reid (à droite), 1978, photographie de George F. Macdonald. Avec l'aimable autorisation du Bill Reid Centre de l'Université Simon Fraser, Burnaby.



Loo Taas, photographe inconnu. Avec l'aimable autorisation de Guujaaw.



Loo Taas à False Creek, Vancouver, Expo 86, 1986, photographe inconnu. Avec l'aimable autorisation de la Bill Reid Gallery of Northwest Coast Art, Vancouver.



Loo Taas sur l'eau lors de l'ouverture du Haida Heritage Centre at Kay Llnagaay, 2007, photographie de J. Baird. Avec l'aimable autorisation du Musée d'anthropologie de l'Université de la Colombie-Britannique, Vancouver.



Masques abandonnés sous la contrainte par le peuple kwakwaka'wakw après le potlatch du chef Dan Cranmer en 1921, photographe inconnu. Collection du Musée royal de la Colombie-Britannique, Victoria (PN 12191). Image PN 12191 Avec l'aimable autorisation des Royal BC Museum and Archives.



Mât totémique à Haida Gwaii, près de Ninstints (Nans Dins, SGang Gwaay Llnagaay), à l'île Anthony (SGang Gwaay), 1957, photographie de Harry Hawthorn prise durant l'expédition à l'île Anthony. Collection de Audrey & Harry Hawthorn Library & Archives, Musée d'anthropologie de l'Université de la Colombie-Britannique, Vancouver, Fonds Harry B. Hawthorn (a039800). Avec l'aimable autorisation du Musée d'anthropologie de l'Université de la Colombie-Britannique, Vancouver.



Mât totémique de façade de maison (gyaagang), v.1850, photographié en 1957 par Harry Hawthorn, dans son cadre original, à Ninstints (Nans Dins, SGang Gwaay Llnagaay) à l'île Anthony (SGang Gwaay), avant son transfert à l'Université de la Colombie-Britannique. Collection de Audrey & Harry Hawthorn Library & Archives, Musée d'anthropologie de l'Université de la Colombie-Britannique, Vancouver, Fonds Harry B. Hawthorn (a039818). Avec l'aimable autorisation du Musée d'anthropologie de l'Université de la Colombie-Britannique, Vancouver.



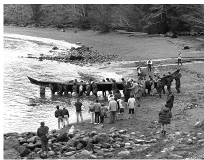
Mâts totémiques à Haida Gwaii, près de Ninstints (Nans Dins, SGang Gwaay Llnagaay), à l'île Anthony (SGang Gwaay), 1957, photographie de Harry Hawthorn prise durant l'expédition à l'île Anthony. Collection de Audrey & Harry Hawthorn Library & Archives, Musée d'anthropologie de l'Université de la Colombie-Britannique, Vancouver, Fonds Harry B. Hawthorn (a039838). Avec l'aimable autorisation du Musée d'anthropologie de l'Université de la Colombie-Britannique, Vancouver.



Mâts totémiques sur le rivage de Ninstints (Nans Dins, SGang Gwaay Llnagaay), à l'île Anthony (SGang Gwaay), 1957, photographie de Harry Hawthorn. Collection de Audrey & Harry Hawthorn Library & Archives, Musée d'anthropologie de l'Université de la Colombie-Britannique, Vancouver, Fonds Harry B. Hawthorn (a039807). Avec l'aimable autorisation du Musée d'anthropologie de l'Université de la Colombie-Britannique, Vancouver.



Les membres de la communauté de Haida Gwaii transportant le *Skidegate Dogfish Pole* (*Mât du chien de mer de Skidegate*), 1978, photographie de Ulli Steltzer. Collection du Haida Gwaii Museum, Skidegate (Ph 08512). Avec l'aimable autorisation du Haida Gwaii Museum, Skidegate.



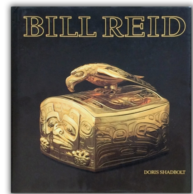
Mise à l'eau du canot *Loo Taas*, 1986, photographie de Ulli Steltzer. Collection du Haida Gwaii Museum, Skidegate (Ph 08535). Avec l'aimable autorisation de la Bill Reid Gallery of Northwest Coast Art, Vancouver.



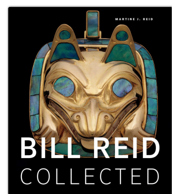
Le modèle en plâtre et les plans pour *Skaana–Killer Whale, Chief of the Undersea World* (*Skaana, l'épaulard, chef du monde sous-marin*) (1984), v.1982-1984, photographie de Tony Westman. Collection de la Bill Reid Centre at Simon Fraser University, Burnaby. Avec l'aimable autorisation du Bill Reid Centre, Burnaby. © Tony Westman Photography.



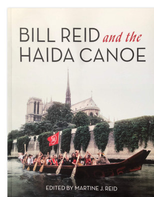
Naka'pankam (Mungo Martin) restaurant un mât totémique, 1949, photographe inconnu. UBC Archives Photograph Collection (UBC 1.1/1528). Avec l'aimable autorisation de la University of British Columbia Library, Vancouver.



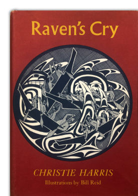
Page couverture de *Bill Reid* de Doris Shadbolt, Douglas & McIntyre, 1986. Mention de source : Institut de l'art canadien.



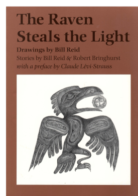
Page couverture de *Bill Reid Collected*, Douglas & McIntyre en collaboration avec la Bill Reid Foundation, 2016. Avec l'aimable autorisation de la Bill Reid Gallery of Northwest Coast Art, Vancouver.



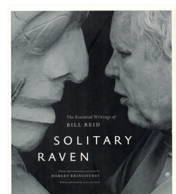
Page couverture de *Bill Reid and the Haida Canoe*, Bill Reid Gallery of Northwest Coast Art, Vancouver, 2011. Avec l'aimable autorisation de la Bill Reid Gallery of Northwest Coast Art, Vancouver.



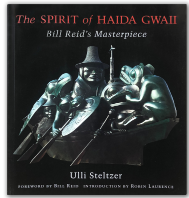
Page couverture de *Raven's Cry*, 1965, de Christie Harris. Mention de source : Institut de l'art canadien.



Page couverture de *The Raven Steals the Light*, Douglas & McIntyre, 1994; 1996. Mention de source : Institut de l'art canadien.



Page couverture de *Solitary Raven: Selected Writing of Bill Reid*, Douglas & McIntyre, 2000. Mention de source : Institut de l'art canadien.



Page couverture de *The Spirit of Haida Gwaii*, Douglas & McIntyre; University of Washington Press, 1997. Mention de source : Institut de l'art canadien.



Le pavillon des Indiens à Expo 67, 1967, photographe inconnu. Les murales ont été peintes par Francis Kagige. Le mât totémique kwakiutl a été sculpté par Tony et Henry Hunt.



Plat, v.1850-1920, par Daxhiigang (Charles Edenshaw) (attribué à). Collection du Musée d'anthropologie de l'Université de la Colombie-Britannique, Vancouver, achat, 1960 (A7051). Mention de source : Kyla Bailey. Avec l'aimable autorisation du Musée d'anthropologie de l'Université de la Colombie-Britannique, Vancouver.



Première mise à l'eau de *Loo Taas*, 1986, photographie de Guujaaw. Avec l'aimable autorisation de Guujaaw.



Raven Rattle (*Hochet corbeau*), v.1850, par les peuples tsimshians. Collection du Musée canadien de l'histoire, Gatineau (VII-B-1838, S94-7324). Avec l'aimable autorisation du Musée canadien de l'histoire, Gatineau.



Respect to Bill Reid Pole (*Mât en hommage à Bill Reid*), 2000, par Jim M. Hart. Collection du Musée d'anthropologie de l'Université de la Colombie-Britannique, Vancouver (Nb1.752). Mention de source : Ryan Swift.



Sculpture, v.1951-1952, par Henry Young (attribuée à). Collection du British Museum, Londres, achat, 1971 (Am1971,07.2). Avec l'aimable autorisation du British Museum, Londres.



Skaana–Killer Whale, Chief of the Undersea World (*Skaana, l'épaulard, chef du monde sous-marin*), 1984, en cours d'assemblage, v.1982-1984, photographie de Tony Westman. Collection de la Bill Reid Centre at Simon Fraser University, Burnaby. Avec l'aimable autorisation du Bill Reid Centre, Burnaby. © Tony Westman Photography.



Skaana–Killer Whale, Chief of the Undersea World (*Skaana, l'épaulard, chef du monde sous-marin*), 1984, en cours d'assemblage, v.1982-1984, photographie de Tony Westman. Collection de la Bill Reid Centre at Simon Fraser University, Burnaby. Avec l'aimable autorisation du Bill Reid Centre, Burnaby. © Tony Westman Photography.



Skaana–Killer Whale, Chief of the Undersea World (*Skaana, l'épaulard, chef du monde sous-marin*), en deux moitiés dans l'atelier, v.1983-1984, photographie de Tony Westman. Collection du Bill Reid Centre de l'Université Simon Fraser, Burnaby. Avec l'aimable autorisation du Bill Reid Centre, Burnaby. © Tony Westman Photography.



The Skidegate Project (*Le projet Skidegate*), 1977, de Rudy Kovach. Collection de la Bill Reid Gallery of Northwest Coast Art, Vancouver, Collection Bill Reid de l'Université Simon Fraser, Collection originale de Bill et Martine Reid, Collection Bill Reid de l'Université Simon Fraser (2002.1.87). Avec l'aimable autorisation de la Bill Reid Gallery of Northwest Coast Art, Vancouver.



Sophie Gladstone quand elle était jeune à Skidegate, v.1920, photographe inconnu. Collection de Audrey & Harry Hawthorn Library & Archives, Musée d'anthropologie de l'Université de la Colombie-Britannique, Vancouver, Fonds William McLennan (a035139-1). Avec l'aimable autorisation du Musée d'anthropologie de l'Université de la Colombie-Britannique, Vancouver.



T'aanuu, 1897, photographie de C. F. Newcombe. Collection de recherche George et Joanne MacDonald, le Bill Reid Centre de l'Université Simon Fraser, Burnaby (5230). Avec l'aimable autorisation du Bill Reid Centre, Burnaby.



Totem Pole (*Mât totémique*), 1951, par Naka'pankam (Mungo Martin). Collection du Musée d'anthropologie de l'Université de la Colombie-Britannique, Vancouver, achat, 1951 (A50040). Mention de source : Jessica Bushey. Avec l'aimable autorisation du Musée d'anthropologie de l'Université de la Colombie-Britannique, Vancouver.



Vue de face de la proue d'un canot, Musée d'anthropologie de l'Université de la Colombie-Britannique, Vancouver, 1985, photographie de William McLennan. Avec l'aimable autorisation du Musée d'anthropologie de l'Université de la Colombie-Britannique, Vancouver.



Vue d'installation de l'exposition *Arts of the Raven* (Les arts du corbeau), 1967, photographe inconnu. Collection des Vancouver Art Gallery Archives. Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts de Vancouver.

L'ÉQUIPE

Éditrice
Sara Angel

Directrice de la rédaction et du programme d'éducation
Jocelyn Anderson

Directrice de la rédaction en français
Annie Champagne

Directrice du site Web et de la mise en page
Simone Wharton

Réviseur linguistique (anglais)
Cy Strom

Correctrice d'épreuves (anglais)
Barbara Czarnecki

Traductrice
Geneviève Blais

Réviseures linguistiques (français)
Annie Champagne et Amélie Pronovost

Correctrice d'épreuves (français)
Ginette Jubinville

Adjointe principale à la recherche iconographique
Stephanie Burdzy

Conception de la maquette du site
Studio Blackwell

COPYRIGHT

Institut de l'art canadien
Collège Massey, Université de Toronto
4, place Devonshire
Toronto (ON) M5S 2E1

Catalogage avant publication de Bibliothèque et Archives Canada

Titre: Iljuwas Bill Reid : sa vie et son œuvre / Gerald McMaster.
Noms: McMaster, Gerald, 1953- auteur. | Reid, Bill, 1920-1998. Œuvre. Extraits. | Institut de l'art canadien, organisme de publication.
Description: Publié aussi en anglais sous le titre : Iljuwas Bill Reid: life & work.
Identifiants: Canadiana 20200367161 | ISBN 9781487102463 (PDF) | ISBN 9781487102456 (HTML)
Vedettes-matière: RVM: Reid, Bill, 1920-1998. | RVM: Reid, Bill,1920-1998 –Critique et interprétation. | RVM: Sculpteurs–Colombie-Britannique–Biographies. | RVM: Artistes haida–Colombie-Britannique–Biographies. | RVMGF: Biographies.
Classification: LCC NB249.R44 M3614 2020 | CDD 730.92–dc23